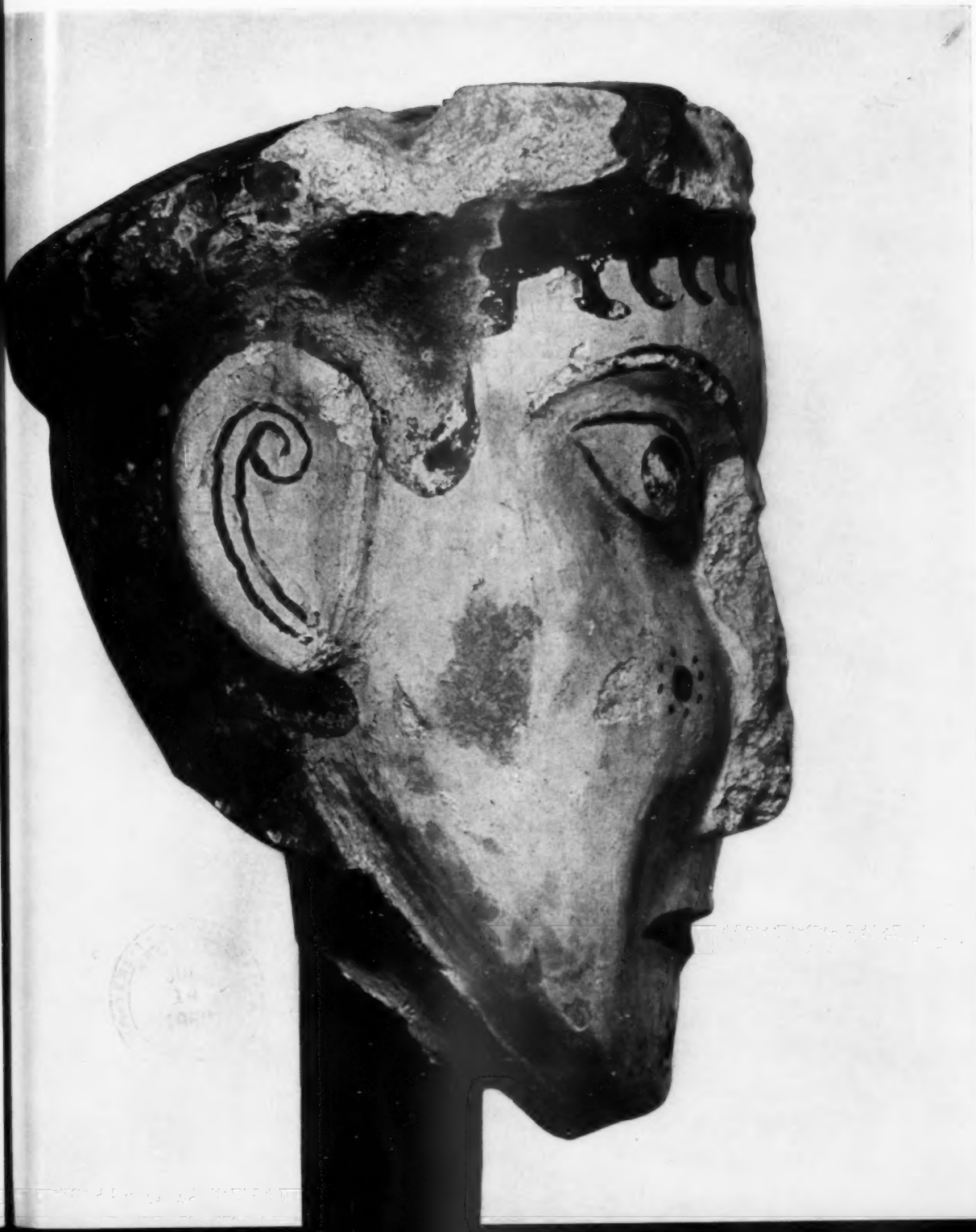
das kunstwerk

L'OEUVRE D'ART

THE WORK OF ART

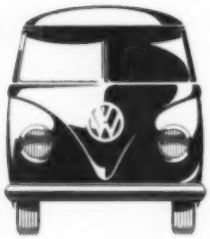


juni 1960

12

XIII

Was man in Wolfsburg beginnt,
macht man ganz.
Das gilt für die Produktion
des Volkswagenwerkes
und ebenso für die
kulturelle Arbeit in der Stadt.
Zu den Kunstausstellungen
in Wolfsburg
kommen Besucher von weither.
Hunderte von Wagen
parken vor der Ausstellungshalle —
wie überall:
vorwiegend Volkswagen.



Volkswagenwerk GmbH · Wolfsburg

12 | XIII

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

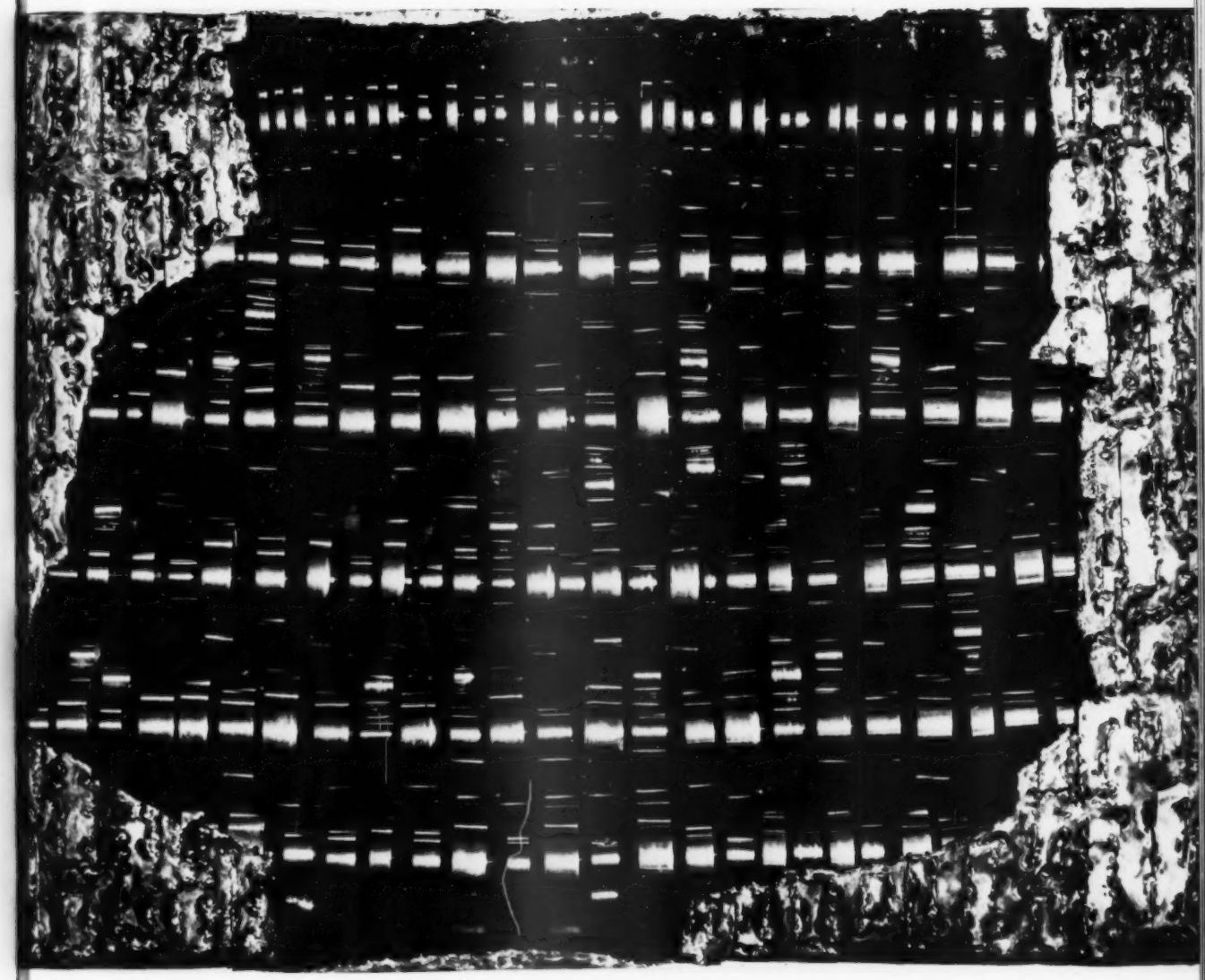
AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 12/XIII
Juni 1960

INHALT

Sandor Torday:	Zoltan Kemeny und seine Welt aus Kupfer	11
Rudolf M. Heilbrunn	Über den Inhalt eines Gemäldes von René Auberjonois	12
Franz Roh:	Gauguins Lebenswerk	17
Bernard Berenson:	Die Juden und die bildende Kunst	23
Mally Dienemann:	I Tatti — Im Hause von Bernard Berenson	27
	Ausstellungen	29
	Bücher	42
	Notizbuch der Redaktion	44
Farbtafeln:	Paul Gauguin, kolorierte Zeichnung aus Gauguins Legendensammlung „Ancien culture mahorie", 1892—93 Hans Platschek, 1958	
Umschlag:	Weiblicher Kopf, vielleicht einer Sphinx, aus Mykenai (aus dem in diesem Heft besprochenen Buch „Kreta und das Mykenische Hellas" von Sp. Marinatos und M. Hirmer, erschienen im Hirmer Verlag, München)	

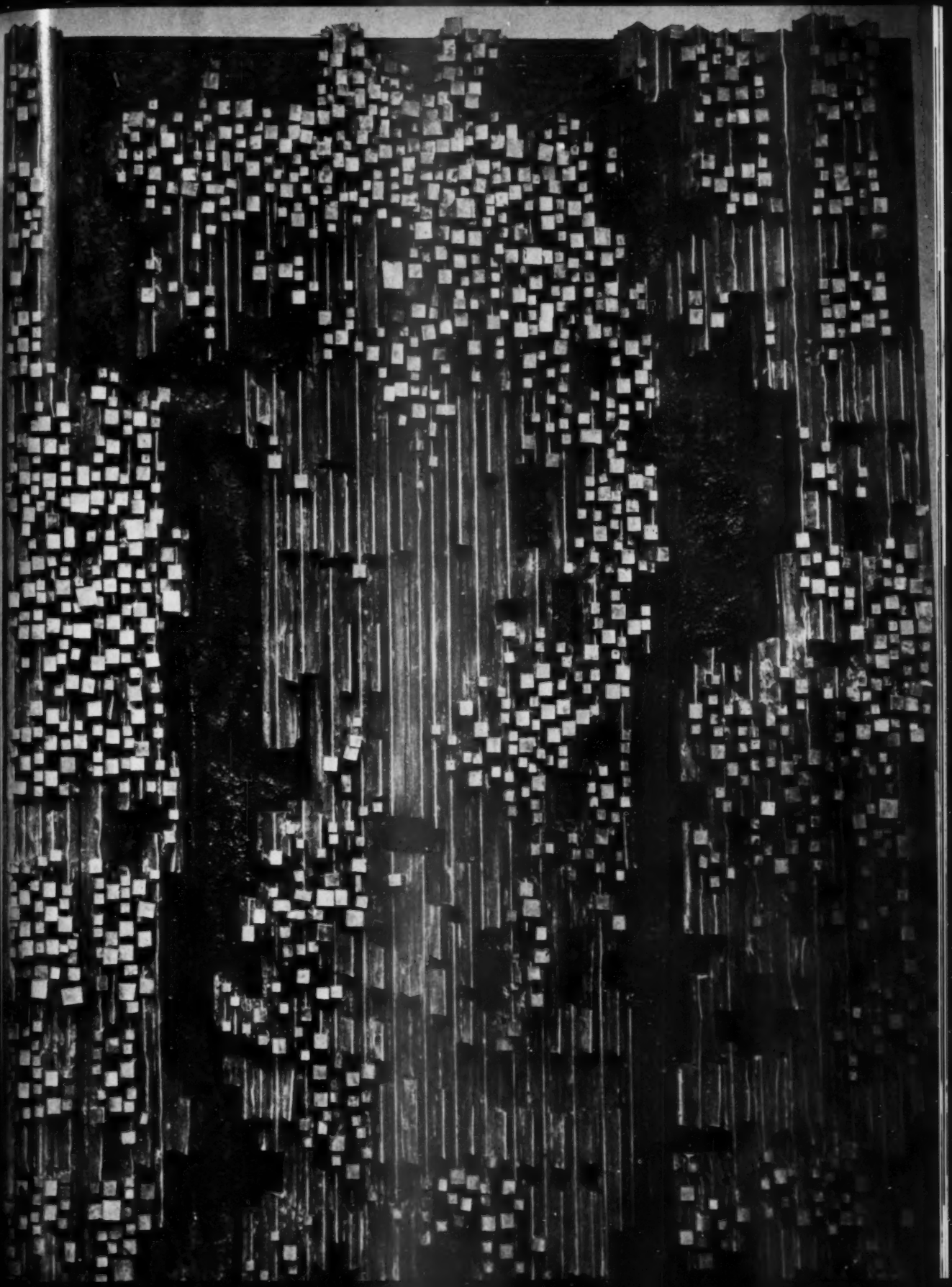
DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2047; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo. 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

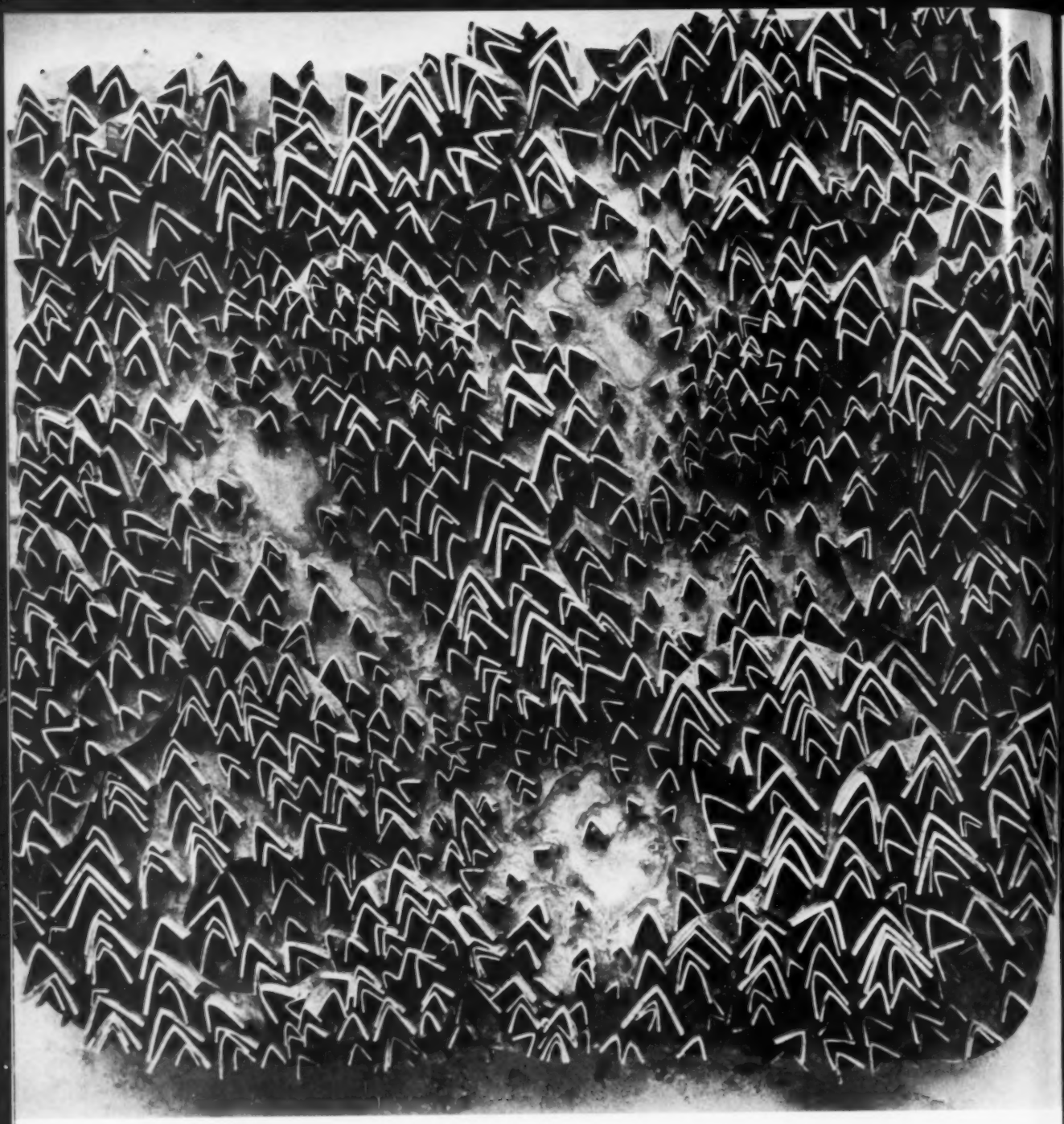


Zoltan Kemeny
Broyeuse de peur, Kupfer, 1958, 80x105 cm

Zoltan Kemeny
Eléments en Liberté, Kupfer, 19 8, 134x102

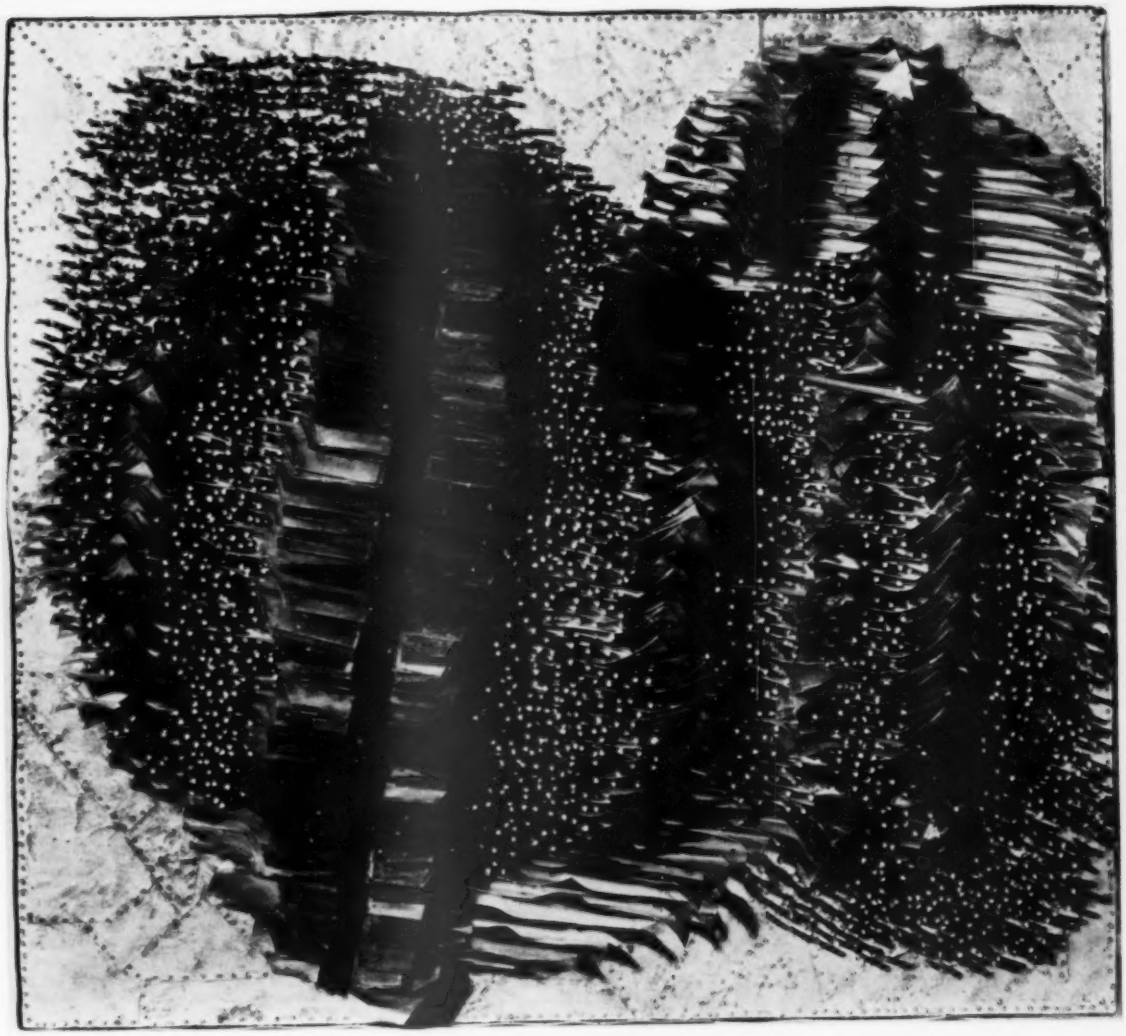
Zoltan Kemeny
Relief, Kupfer, 1959

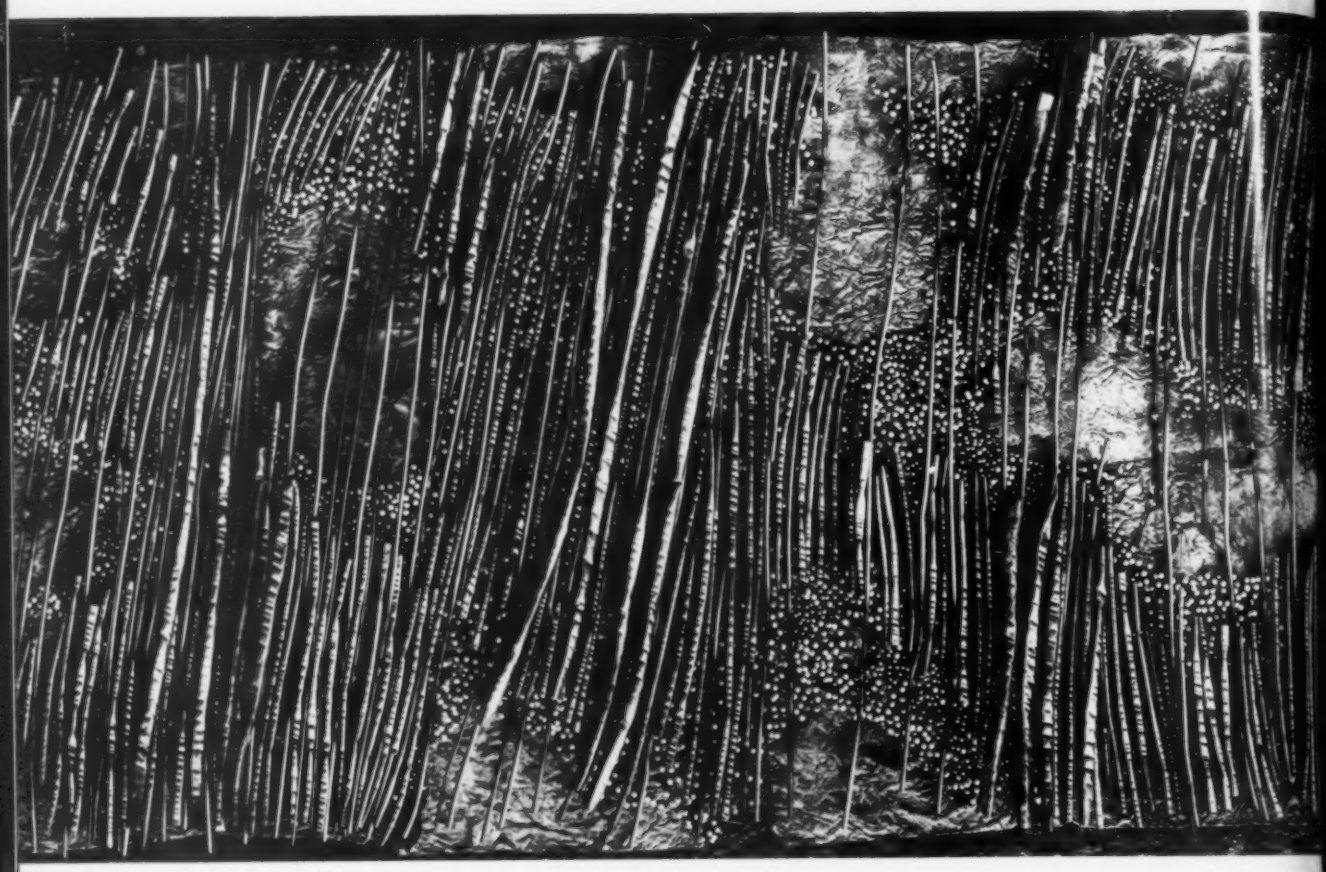




Zoltan Kemeny
Nature, Gelbes Kupfer
1958, 74x78 cm

Zoltan Kemeny
Petit jour le soir, Kupfer und Aluminium,
92x101 cm

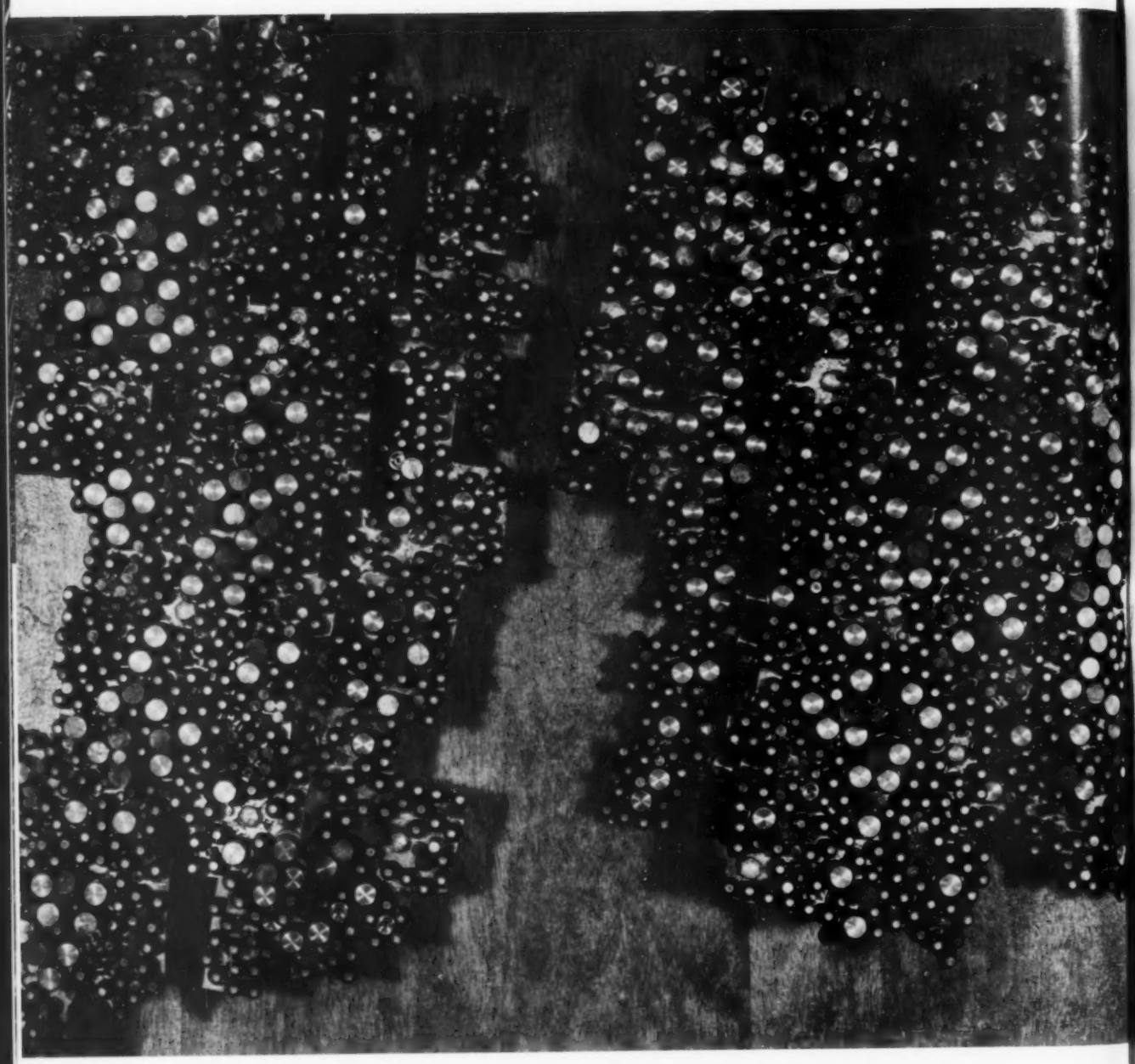




Zoltan Kemeny
Volonté, Tension, Energie, Création, Rotes Kupfer
1958, 130x240 cm

Zoltan Kem
Eloignements, Aluminium und Kup
1959, 118x10

ton Kem
d Kunst
118x101



Zoltan Kemeny
Interieur de la petitesse, Kupfer
1959, 63x73 cm

SAN

ZO

UN

Der
verm
bezei
Als
siebz
schö
Unzu
von
ande
und
Mate
bem
den
zeich
kom
einer
ande
Das
dern
die
als
bund
Man
sicht
inne
sitze
Schi
rung
Mat
Wer
man
Aus
der
schl
und
sche
Ge

SANDOR TORDAY

ZOLTAN KEMENY UND SEINE WELT AUS KUPFER

Der bisherige Lebenslauf des Menschen Zoltan Kemeny — ich vermeide vorläufig mit Absicht, ihn als Maler oder Bildhauer zu bezeichnen — kann mit wenigen Worten erzählt werden.

Als ganz junger Bursche arbeitet er in einer Tischlerei, die er siebzehnjährig als Geselle verläßt, um auf der Hochschule der schönen Künste in Budapest Architektur und Malerei zu studieren. Unzufrieden mit allen Richtungen wie mit sich selbst, getrieben von einer starken Sehnsucht, etwas „Anderes" zu schaffen als alle anderen, gelangt er 25jährig nach Paris, wo er für graviertes Glas und geschmiedetes Eisen Entwürfe macht. Glas, Eisen, Kupfer sind Materialien, die eine starke, geschulte Hand erfordern, die sie bemeistert. Aber Kemeny konnte sich mit so wenig nicht zufrieden geben. Erwähnt man, daß er zu gleicher Zeit auch Modezeichnungen machte und damit Erfolg hatte, so ist das Bild vollkommen. Seit 1942 lebt er in Zürich, wo er auch als Redakteur einer Modezeitschrift tätig ist. Erste Ausstellung 1945 in Zürich, andere folgten in Paris, London, Berlin, Bern und Amsterdam.

Das Werk ist keineswegs von heute auf morgen entstanden, sondern das Resultat einer fortschreitenden, logischen Entwicklung, die sowohl durch des Künstlers magyarischen Ursprung bedingt als mit den früheren und gegenwärtigen Beschäftigungen verbunden ist.

Man bekommt nur selten frühere Arbeiten von Kemeny zu Gesicht, die in ihrer etwas chaotischen Verzerrung an Dubuffet erinnern, ohne jedoch dessen faszinierende Aggressivität zu besitzen und vor allem durch die überaus dicht aufgetragenen Schichten Ölfarbe auffallen. A priori suchte Kemeny die Erneuerung nicht in Darstellung oder Motiv, sondern in der Wahl des Materials.

Wer von der frühesten Jugend an stets vor Augen hatte, wie man Holz, Eisen, Stahl und Glas Bewegung, Leben, Form und Ausdruck zu geben vermag, kann auf die Dauer kein Bündnis mit der Glätte und so verführerischen Geschmeidigkeit der Ölfarbe schließen. Scheinbar sprechen Kemenys zeichnerische Begabung und seine großen Erfolge gegen diese Feststellung. Doch nur scheinbar. Holz, Glas, Eisen erfordern dieselbe Sicherheit und Genauigkeit wie das angewandte Zeichnen.

Relief-Bilder hatte man natürlich schon früher gemacht. Ich möchte nur die Arbeiten Domelas erwähnen. Bei Kemeny ging es nicht darum, das Plastische seiner Unbeweglichkeit zu entheben und ihm die suggestiven, stets wechselnden Effekte des Bildes zu suggerieren, wie es manchmal bei Domela der Fall sein mag. Kemenys Werk hat weder mit der Malerei noch mit der Bildhauerei viel gemein. Vor allem ist seine Kunst weit entfernt von dem, was wir im allgemeinen abstrakt zu nennen pflegen. Allerdings dürfen wir uns nicht durch die bunte Phantasie der Titel betören lassen: „Broyeuse de Peur" oder „Intérieur de la petitesse" oder „Sept". Sie verraten das spielerische, durch feine Ironie getönte Sentiment des gebürtigen Ungarn.

Kemeny selbst zögert, über sein Werk zu sprechen oder gar die stilistische Eigentümlichkeit seiner „images en relief" zu erklären. Man sollte ein Bild betrachten, auf sich einwirken lassen, bis es tief ins Herz gedrungen ist. Nachfühlen sollte man ein Bild. Es wäre nicht notwendig, die Kunst zu verstehen. „Ich frage mich oft", fügt er hinzu, „ob überhaupt so etwas wie Kunst besteht, bestanden hat oder jemals bestehen wird. Kann man für den Begriff Kunst eine richtige Definition finden? Man soll vor allem unter Kunst nicht die Schöpfung selbst verstehen. Die Urform, der Kern der Création bildet einen ständigen Widerspruch in sich. Erst durch diesen anhaltenden Widerstreit gelangt die Schöpfung zur ungehemmten Freiheit. Die Zeichnung, die etwas schon Vorhandenes festzuhalten beabsichtigt, ist bereits ein Vorwand zum Widerspruch: ein Ringen mit der Natur. Für mich aber ist alles Natur, der ganze Kosmos von seinem kleinsten Partikel bis zum Makrokosmischen. Den Weg zur Erkenntnis, zum Verständnis der Kunst bieten sowohl die zahllosen Varianten in der Vielfalt der Formen, als auch Raum, Bewegung und Klima. Ich weiß mein Zeitalter wohl richtig einzuschätzen, und mein Streben ist, mit meinen Arbeiten die Epoche, in der ich lebe, auszudrücken. Wenn ich mit meinen „Images en relief" auf diesem Weg nur einen halben Schritt weitergekommen bin, so werde ich zufrieden sein." Ich frage den Künstler, ob seine Arbeiten, die nicht im herkömmlichen Sinne komponiert, sondern strukturell gegliedert und rhythmisiert sind, einem System unterworfen seien, und ob man sie als transponierte gegenständliche Vorstellungen betrachten müsse.

„Nein", sagte er, „für mich ist ein Bild keine Landschaft, kein Gegenstand und auch kein Porträt. Es ist die Wiedergabe einer subjektiven Vision, die sowohl innerlich wie auch äußerlich sein kann. Ich bin natürlich durch das Material beeinflußt und auch einigermaßen gebunden. Es entsteht ein Ringen zwischen mir und dem Stahl; oft meistere ich das Material, aber es kommt auch vor, daß ich unterliege. Der Stahl weiß sich mit Energie und Elastizität gegen meinen Willen aufzulehnen. Diesen Widerstand zu beugen, ihn meinem Willen zu unterwerfen, um meine Gedanken im Bild verwirklichen zu können, ist meine Aufgabe. Die Wissenschaft sucht und entdeckt unaufhörlich neue Substanzen — wer wird endlich auf dem Gebiet der Malerei etwas Neues entdecken? Wer wird die Farben aus ihrer Materalität befreien? Glauben Sie nicht, daß der Mensch von heute, um dieses neue Zeitalter bildlich veranschaulichen zu können, auch eine neue Palette nötig hätte? Ich habe den Pinsel mit dem Lötkolben vertauscht. Durch Hitze erhält der Stahl die Farbe. Die verschiedenen Temperaturen können alle Nuancen des Kolorits ausdrücken. Die Empfindlichkeit des Stahles hat für mich kein Geheimnis. Das Zucken der Nerven, den Herzschlag kann ich erraten und versuche, sie mit Feuer und Hitze zu bändigen."

Auf meine Frage, ob die Maschine ihn mehr als alles anregte, antwortete er: „Alles, was ich mit den Augen erfasse, ist imstande, mich zu inspirieren. Die Maschine aber, von Menschengeist erdacht und erbaut, steht vor mir als eine Skulptur, die sich bewegen kann. Wir bewahren in unseren Museen Gebrauchsgegenstände primitiver Völker vergangener Epochen und betrach-

ten sie als Kunstgegenstände. Die Maschinen unserer Zeit werden in Jahrhunderten oder Jahrtausenden ebenso als Zeugen einer Kultur in Museen aufgestellt sein. Ob die Maschine, der Gegenstand, das Bild, die Skulptur aus Holz, Stein oder Stahl geschaffen sind, hat keine Bedeutung. Nur das, was vor uns steht und uns etwas zu verkünden vermag, ist wichtig. Ob es nun als Bild, Skulptur oder als Images en relief bezeichnet wird, spielt keine Rolle."

Kemeny verwendet das Material in allen Varianten und weiß dessen eigene Struktur seinem Gebrauch anzupassen. Eine große Sauberkeit der Linien, eine große Genauigkeit in der Abstimmung und ein geregelter Wechsel der Elemente verrät die exakte Sensibilität des Künstlers. Ein frappantes Beispiel hierfür ist die „Broyeuse de Peur". Wenn ich auch nur wenig von Maschinen und ihren Eigentümlichkeiten verstehe, sehe ich doch, daß hier die sechs Reihen kupferner Walzen in ihrer klaren, nüchternen Zweckmäßigkeit den Kurbelwellen der Schiffsmotoren gleichen. Gleichen, sage ich, denn genau betrachtet herrscht eine geradezu launische Asymmetrie der Anzahl, der Größe, der Einteilung, der Verkoppelung dieser Ringe und Walzen. Was leistet diese Maschine, welche Kräfte wären nötig, um sie in Bewegung zu setzen? Was soll ich mit ihr? Was teilt sie mir mit? Natürlich nichts Praktisches. Wäre sie tatsächlich das Teil einer Maschine, dann wäre sie nur für den Fachmann von Bedeutung. So aber verbirgt sie ein Geheimnis. Einen Kontrast zu den stark profilierten Walzen bildet eine aufgerissene Schicht, eine Haut, bläulich-grau, mit Falten, Runzeln, Knickungen, Auswüchsen. Es wächst, verdorrt, vertrocknet, gedeiht, wuchert, bröckelt ab, stirbt. Dahinter das Herz eines Etwas, nicht das der Maschine, nicht das des Menschen. Möglicherweise zeigt sich hier der tragische Konflikt des zur Maschine gewordenen Menschen, der zum Leben verurteilten Maschine. Sie reißt ihre Brust auf und läßt uns in ihr Inneres blicken. „Sept" ist aus gelbem und goldenem Kupfer auf rötlich-braunem Hintergrund gearbeitet, der hier und da ins Schwärzliche versinkt. Einige Stellen sind smaragdgrün. Das Werk könnte als Denkmal für die Opfer eines Konzentrationslagers angesehen werden. Die „Elements en liberté" — Kupfer auf blauem und schwarzem Grund — haben ebenfalls etwas Menschliches. Dagegen ist der Titel „Nature" leicht zu begreifen — gelbes Kupfer auf ockerfarbigem und grauem Grund. Irre ich mich, wenn ich hier einen Wald aus der Vogelperspektive sehe? Kemeny, ein Kind seiner Zeit, sieht beinahe alles von oben, vom Flugzeug aus. Wie eine Geländeaufsicht erscheinen auch das kolorierte Kupfer-Relief „Banlieu des Anges" und „Petit jour le soir" aus Kupfer und Aluminium, wobei das Gold des Kupfers mit roten Pünktchen erhöht ist.

„Volonté, Tension, Energie, Création" aus rotem Kupfer auf blauschwarzem Hintergrund, altgold, gelb und weiß, ist ein anschauliches Beispiel für Kontinuität, die sich sowohl nach oben als auch nach unten und zugleich nach rechts und links fortsetzt. Im Gegensatz etwa zu „Broyeuse de Peur", worin trotz aller Mechanik das Menschliche leicht zu erkennen ist, fühlt man hier die Natur in ihrer ewigen Bewegung, in ihrer endlosen Wiederholung und Erneuerung. In „Volonté, Tension, Energie, Création" ist die Bewegung der Teile horizontal, die bewegende Kraft vertikal. In „Eloignement" ist der Ablauf wohl auch horizontal, Schatten suggerieren aber einen vertikalen Kraftstrom.

Die chromatischen Erscheinungen, die mit dem wachsüberzogenen Hintergrund Farbiges suggerieren, heben die wesentlichen Merkmale des Silbers, Kupfers, Aluminiums oder Eisens hervor. Es sind Valeurs, die die Metalle unter äußeren Einwirkungen selbst erzeugen. Würden eines Tages Kemenys Farben bleichen oder verschwinden, so hätte inzwischen das Material selbst eine Patina und Farbigkeit erzeugt, wie sie dieser Poet des Kupfers vorausgesehen hat.

RUDOLF M. HEILBRUNN

Über den Inhalt eines Gemäldes von René Auberjonois

Dem 1872 geborenen Schweizer René Auberjonois blieb trotz der Ausstellung seiner Werke auf der Biennale 1948 in Venedig die gebührende Anerkennung bisher versagt. Die gedämpfte Expression seiner in dunkien Farben reich gestuften, stimmungsvollen Malerei ist von einer an Cézanne geschulten Bildfestigkeit getragen, die den Künstler weit über das Niveau des heutigen Realismus hinaushebt. Auberjonois studierte in Dresden, London und Paris, wo er mit dem Kubismus sympathisierte. Bei Ausbruch des 1. Weltkrieges übersiedelte er nach Lausanne. Dort lebte er bis zu seinem Tode 1957.

Jakob Burckhardt nennt in den „Erinnerungen an Rubens" die „Apokalypse des Krieges" des Rubens in Florenz das Titelbild zum 30jährigen Krieg. In seinem Sinne kann man in manchen Kunstwerken einen ähnlichen Symbolgehalt erblicken. Für unser Zeitalter wären etwa vorzuschlagen: Delaunays Tour d'Eiffel, in dem die Zerbrechlichkeit der Babylonischen Türme der Technik schon vor dem Ausbruch des europäischen Wahnsinns aufgezeigt ist, jenen anderen Turm der blauen Pferde des Franz Marc, in dem das Leid der schuldlosen Kreatur eine Anklage gegen die desastros einer blutberauschten Menschheit zu den Himmeln schrie; die „Windsbraut" Oskar Kokoschkas von 1914, die an die ewige Dämonie des „Wohin es geht, wer weiß es — erinnert er sich doch kaum, woher er kam" mahnt; jenes Abbild der Vertriebenen und Entheimateten, das Max Beckmann in den Tagen vor El Alamein und Stalingrad am Rande des Großdeutschen Reiches schuf, und das Guernica-Gemälde Pablo Picassos.

Diesen „Documenta" ist auch das kleine Bild „Die gelbe Arena" aus schweizer Privatbesitz beizuzählen, das den geistigen Mittelpunkt der Ausstellung bildete, mit der das Städel-Museum in Frankfurt das zeichnerische und malerische Werk des René Auberjonois vorstellte. Denn in diesem um 1950 entstandenen Werk, das Georg Schmidt das Bild der Jahrhundertmitte nannte, hat der Meister nicht nur die Summe seiner Existenz gezogen, sondern alle Nöte, Ängste und Traurigkeit einer gottverlassenen Menschheit kristallinisch verdichtet.

Ein kleines, unscheinbares Bild bietet sich dem ersten Blick dar, 43 auf 47 Zentimeter messend. In braun-gelben Tönen gemalt, die nur ein Rot wie ein Blitz durchsticht: eine sonnenlose Arena, an deren barerra gedrängt der Stier der estocada, dem Gnadenstoß der Muleta ausgeliefert scheint, den ihm der zu einem fast abstrakten Strich zusammengeschrumpfte Torero geben soll. Der Torero: nicht mehr ist er der gefeierte Liebling der Corridas, den Blumen und Umarmungen von Dulcineen und Carmenitas die Todesfurcht vergessen ließen, wie in der Tauromachie Goyas; nicht mehr jener Abgott der schönheitstrunkenen belle époque, als ihn Zuloaga malte; nicht mehr der lendenstarke Matador, der die

René Auberjonois
Die gelbe Arena, Öl
um 1950, 43x47 cm

René Auberjonois
Die italienische Komödie, Öl, 1952

René Auberjonois
Corrida, Öl
um 1950

René Auberjonois
Hommage à l'Olympia, Öl

René Auberjonois
Sitzende Frau, Öl

Frauen aus der Langeweile der verlorenen Generation in den Fiesten Hemingways zu befreien versuchte; nicht ist er mehr einer der stolzen Helden der Arena aus der ruhmreichen Familie der Joaquin Rodriguez, der Joselito und Belmonte, der Antonio Ordoñez, Luis Miguel, Dominguin und des Manolete. Denn verflogen ist die Erinnerung an die heroische Zeit, da der Cid Campeador ritterlich den Stier mit der Lanze angriff, lange erloschen die Sonne des goldenen Jahrhunderts, die Könige und Conquistadoren als Kämpfer in der Arena bestrahlte. Nein, jener ruhmumrauschte Held ist zu einem Ritter von trauriger Gestaltlosigkeit zerschmolzen, den kein Sancho Pansa mehr aus einer abgelebten Romantik geträumter Größe erretten kann und den nicht Windmühlenflügel schlagen werden, sondern die Bestie selber, der er den Todesstoß versetzen will.

Aber noch ist jener Augenblick nicht gekommen, der Opfer und Sieger vereint, der Augenblick „suerte", wie die Spanier den Zusammenprall von Stier und Töter nennen, mit einem vielsagenden Wort, das auch die Chance, das Glück beim Würfelspiel bedeutet. Noch dehnt sich zwischen Horn und Muleta der zerstampfte Ocker der Arena wie die letzte Minute des Sterbenden.

Dort steht er: El Toro, in der Querencia, gestützt und sich abstemmend von der Brüstung mit der blinden Entschlossenheit des Springers, der vom hohen Turme in die grüne Unendlichkeit gestillter Meere taucht. Denn sein vornehmster und gefährlichster Gegner ist schon besiegt: El Sol Matador: die blendende Sonne ist erloschen, und barmherzige Schatten schirmen seine müden Augen. Die fünfte Mittagsstunde hat schon lange geschlagen, da das Spiel seinem Ende sich nahen soll. Heute wird er Sieger sein, da die blutfarbene Schärpe, die das todbringende Schwert bergen soll, den Händen des Gegners entflattert und ihn selber schmückt. Sieger wie stets seit dem Tage, da er die Jungfrau Europa raubte und besamte. Ihn, das unsterbliche Totemtier des Abendlandes, den kein Labyrinth mehr einkerkert. Wie er über den Opfern von Guernica seine Anklage in bombenstreuende Himmel schickte, verkündet er als Toro Matador einer glaubenslosen, angsterfüllten Welt die Gnade des Hoffens: wie sie aus jener Cancion ultima, dem „letzten Liede" des Pastor de Orihuela, des Hirtenknaben Miguel Hermandéz erklingt:

El odio se amortiqua
destrás de la ventana.
Será la garra suave.
Dejadme la esperanza.

Der Haß erstirbt
jenseits des Fensters
Sänftigen wird die Kralle.
Erhaltet mir die Hoffnung.

FRANZ ROH

GAUGUINS LEBENSWERK

Zur großen Ausstellung in München

Bis Ende Mai sah man im Haus der Kunst in München das Lebenswerk von Paul Gauguin. Und zwar Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Reproduktionsgraphik, Plastik und Manuskripte. Die Ausstellung war nicht identisch mit der in Paris, welche vorausgegangen war. Da gewisse Besitzer zögern, ihre Bilder immer wieder auf Reisen zu senden — und die hierfür notwendigen Versicherungskosten allmählich ins Unermeßliche wachsen bei Meistern, die man einst verhungern ließ, heute aber übermäßig bewertet — fehlten auch in München viele Werke aus der Reifezeit, während die Anfänge des Malers, als er noch zwischen Manet, Renoir und Pissarro schwankte, zahlreich vertreten waren. Immerhin haben 27 Museen und 71 Privatsammlungen beigesteuert.

Während der Impressionismus einer licht- und luftgesättigten „blonden" Freilichtmalerei huldigte, bei der sich die dargestellten Gegenstände, aber auch die Bildkompositionen gleichsam verflüssigen, wollte Gauguin seine Figuren wieder modellieren, gelegentlich umrändern, wobei er dunkle Farbtöne und ein bald gebrochenes, bald schwermütig blühendes, auf moll gestimmtes Kolorit einführte. Inhaltlich kehrte er sich von der Heimat- oder Großstadtlandschaft ab, welche die Impressionisten als „das Naheliegende" kultiviert hatten. Er wandte sich, dem entstehenden Symbolismus vom ausgehenden 19. Jahrhundert entsprechend, geheimnisvollen Fernen zu, einem ihm paradiesisch erscheinenden Exotismus mit tropischer Vegetation und götzenartigen, stilisierten Figuren, die er groß in die Bildfläche zu bauen suchte: besonders jenen braunhäutigen Mädchen mit blauschwarzem Haar, welche vor 70 Jahren die elegante Damenwelt von Paris entsetzten, um, wie es immer geht, verspätet geradezu populär zu werden. Aber schon in Frankreich hatte er jenen leise exotierenden Stil entwickelt, der sich von der realistischen Impression entfernte, um sich früh den vereinfachenden Formen der Volkskunst zuzuwenden.

All das ist uns inzwischen derart selbstverständlich geworden, daß wir nicht mehr begreifen können, wie sehr man sich einstens über diese Wendung erregte, zu einer Zeit, als den „gebildeten" Betrachtern der verlassene Impressionismus noch als Aktualität erschien.

Man konnte in dieser Ausstellung einigen geistesgeschichtlichen Gesetzen nachspüren. Erstens, daß ein Formengut, welches anfangs dem Publikum als völlig fremd erscheint, ihm später allzu vertraut vorkommt. Zweitens, daß ein Bildgefüge zuerst als ungesetzlich und willkürlich empfunden wird, während es später umgekehrt als zu ausgewogen und deshalb dekorativ gewisse Ablehnung erfährt. Daß drittens jene Kunst angeblich nur eine

esoterische Clique anzusprechen vermöge, während sie später als Reproduktion in der Dachkammer jedes jungen Mädchens zu finden ist. Und daß viertens jene Originale so wenig einbringen, daß ihr Produzent dem Hungertode nahekommt, während mit zwei Generationen Verspätung dann Unsummen bezahlt werden. Eine Tahitiszene brachte vor kurzem 750 000,— DM und ein Stilleben von Gauguin wurde 1958 sogar mit 1¼ Million DM honoriert.

Die spätere Überschätzung geht dann so weit, daß auch Fälschungen in Kauf genommen werden, und es konnte sich in dieser Ausstellung zeigen, daß schlechte Arbeiten neben absolut bleibenden hingen. Es ist aber nicht am Platze, den ganzen Gauguin, wie ich das von einigen Künstlern und Kritikern der „jüngsten" Generation hörte, als bare, wohlgefällige, ein bißchen mystizierende Dekoration abzutun. Hinter den bedeutenden seiner Werke waltet durchaus ein Geheimnis, so übersichtlich „monumental" und leichtverständlich auch die Bildakzente in der Fläche verteilt wurden. Festzustellen war ferner, daß von den Meistern des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht etwa nur Munch und Hodler rhythmische Kurven des Jugendstils in ihre Bilder einführten, sondern dieses Element öfters auch den verblockenden Exotismus eines Gauguin durchdrang.

Spürbar wurde, daß Gauguin auch als ein Vorläufer der Fauves insofern angesehen werden kann, als er behauptete: „Arbeiten Sie nicht so sehr nach der Natur, Kunst ist Abstraktion." Er strebte nach Bildern, die, wie er sagte, wie „Musik auf dem Umweg über die Sinne auf unsre Seele wirken, deren harmonische Farbtöne einer Harmonie der Klänge entsprechen". Hier findet man schon etwas vom Programm der erst später einsetzenden Fauves. Nimmt man Gauguins weiteren Satz hinzu: „Fassen Sie die Natur, indem Sie von ihr träumen", so hat man sogar schon einen Ausgangspunkt des „Blauen Reiter" vor sich, wenn auch, wie dies in Frühstadien meistens geschieht, solche Programme vorerst nur teilweise erfüllt wurden.

Wahrscheinlich hätte sich Gauguin noch umfassender entwickelt — auch dies wurde in der Ausstellung deutlich —, wenn die Behörden ihm vertraut und große Wände zugewiesen hätten, die er in Fresco oder anderer Technik hätte gestalten dürfen. In ihm lebten Ansätze zum Monumentalmaler einer neuen Epoche, und es bleibt bedauerlich, daß entsprechende Gelegenheiten für Puvis de Chavannes reserviert blieben, den er in gewissen Grenzen sogar schätzte. Puvis war ihm aber gänzlich unterlegen in der Fähigkeit, weithin sichtbare Flächen in breitem Rhythmus aufzuteilen und farbig zu erfüllen. Diesen Gegensatz der beiden Antiimpressionisten hat Gauguin mit größter Klarheit beschrieben.

Wir können hier nur noch auf einige Plastiken und Graphiken eingehen, die als Abbildungen beigegeben werden. Die Darbietung von Gauguins bildhauerischen Arbeiten konnte nicht vollständig sein. Die Maske der Tahitierin schenkte er der Madame G. de Monfreid. Sie ist zwischen 1891 und 93 entstanden. Der 25 cm hohe Holzblock wird in übermäßige Schwellformen verwandelt, mit welchen Kopf, Hals und Haare zusammengeballt werden; als wolle der Meister auch hier gegen die flüssigen impressionistischen Formen protestieren, man denke nur an die Kleinplastiken des beweglichen Degas.

Im „Idol mit der Muschel" zeigt sich dann der exotische Einfluß auf zweierlei Weise. Hier verschmelzen indische Formenzüge mit primitiver Ornamentik. Vor allem aber wird mit exotischem Materialwechsel gespielt, indem der 27 cm hohen Holzfigur Perlmutterteile eingelegt und eine blinkende Muschel wie ein Heiligenschein aufs Haupt gestülpt wird, was das damalige Publikum als barbarischen Mangel an Homogenität ablehnte.

Am geschmeidigen Relief des Selbstporträts (Bronze) scheint die Materie wie hingestrichen, und oben hat er das Wort „Oviri" eingeschrieben. Es bedeutet nichts anderes als „der Wilde" und deutet unbewußt in jenem Sinne voraus, den wir schon in bezug auf die Fauves erwähnten. Die Erscheinung ist hier ganz frei und locker in die Bildfläche rhythmisiert.

Außer den Ölbildern sah man genügend Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen und Monotypien. Dankbar war man, daß das Kupferstichkabinett des Louvre das Manuskript „Ancien culture mahorie" entlieh, das zwischen 1892 und 93 entstand und eine Sammlung tahitischer Legenden über die geheimnisvollen Götter, die seltsame Geburt der Sterne usw. enthält. Man sah auch das Album Volpini mit Zinkographien und Motiven aus Martinique, Pont Aven und Arles. Für die groteske Geltungskurve, die aus einem Nichts zu höchsten Ziffern hinaufstieg, bleibt charakteristisch, daß man dieses ganze Album auf der Weltausstellung von 1889 für bare 20 Franken öffentlich kaufen konnte. Die heutige Ausstellung zeigte auch jenes Album von Holzschnitten, die 1921 durch Pola Gauguin von Originalstöcken abgezogen worden sind, ebenso auch die 18 Holzschnitte umfassende Serie auf Überseepapier aus dem Museum von Reims.

Der „Raub der Europa", den wir wiedergeben, wurde in 30 Exemplaren auf Japanpapier gedruckt und zeugt für die freie Verteilung des Hell und Dunkel sowie gewisser naiver Formeln der Volkskunst, mit denen Gauguin hier arbeitete. So ein Blatt steht zwischen Jugendstil und kommender „Brücke" und bedient sich flammender, strähnender, konturierender und pünktelnder Elemente. — Einfacher gegliedert ist die „Frau bei den Mangofrüchten", indem sich alles deutlicher vom Papiergrund absetzt. Diesem Holzschnitt liegt das Bild gleichen Namens (Te arii vahine) aus der Moskauer Sammlung Schtukin zugrunde, wobei die Lagerung des Aktes beibehalten, statt der Landschaft aber bloße Helldunkelballungen eingesetzt wurden.

Im Holzschnitt „Auti te Pape" („Frauen am Fluß") offenbart sich wieder eine andere Seite des Holzschneiders. Hier waltet ein Wechsel zwischen netzartig ausgeworfenen Flächen und geschlossenem Schwarz, ferner zwischen dem plastisch gefaßten Frauenkörper und dem flächig hell genommenen, wobei sich im ganzen gegenständliche und fast abstrakte Wirkungen kreuzen.

Die „Danksagung" (Maruru) ist ebenfalls um 1894 entstanden und wurde bald schwarz gedruckt, bald braun mit roter Einfärbung. Auch hier handelt es sich um die Erinnerungsvariante eines Bildes (Hina Maruru), nur wird alles nunmehr ins Breitformat hingedehnt und wieder anderen Möglichkeiten der Holzschnittechnik unterworfen. Einsam thront eine ragende Mondgöttin, von kleinen Menschenfiguren umgeben, wobei Gauguin hauptsächlich Parallelstriche setzt, denen im oberen Teil des Blattes wogende Linien antworten. Auch hier versteht man heute nicht mehr, warum man einst in Gauguin einen rohen Zerstörer jeglicher künstlerischen Ordnung erblicken wollte.

Kolorierte Zeichnung aus Gauguins Legendensammlung „Ancien culture mahorie", 1892—93

Paul
Auti

Paul Gauguin
Raub der Europa, Holzschnitt, nach 1895

Paul Gauguin
Auti Te Pape, Holzschnitt, 1894—95

Paul Gauguin
oviri (der Wilde), Selbstbildnis, Bronze, um 1893

Paul Gauguin
Idol mit der Muschel, Holz, 1891—93

Paul Gauguin
Maske einer Tahitierin, Holz, 1891—93

Paul Gauguin
Maruru, Holzschnitt, 1894—95

Paul Gauguin
Te arii Vahine, Holzschnitt, um 1896

BERNARD BERENSON

DIE JUDEN UND DIE BILDENDE KUNST

Bernard Berenson, der große Kenner und Liebhaber der italienischen Renaissance (Vgl. unseren Nachruf in Heft 5-6/XIII) war ein Ästhet im Sinne Walter Paters, den er bewunderte. Daher mußte er die spätantike und frühchristliche Kunst, die einen Neubeginn bedeutet, ebensosehr mißverstehen wie die expressionistische und abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts, die am Beginn eines neuen Zeitalters steht. Der nachstehende Text ist Berensons Werk „Aesthetics and History in the visual Arts" entnommen.

Die von den Nachfolgern Alexanders zum Teil mit Erfolg hellenisierten Hindus waren viel wohlhabender und künstlerisch weitaus begabter als jene armen Holländer, die damals unter dem Namen Judäer das Hinterland der palästinensischen Küste besiedelten. Weder sie selbst noch ihre Vorfahren waren in irgendeiner Richtung bildnerisch oder auch nur technisch gewandt. Dokumente bezeugen, daß sie selbst in ihren Glanzzeiten sehr lange keinen Schmied im eigenen Lande hatten, und aus den gleichen Dokumenten geht hervor, daß ihr „Glanzkönig", ihr „roi soleil", sowohl Material wie Handwerker aus Tyros kommen lassen mußte, als er seinem Gott einen Tempel errichten wollte. Von diesem Bau verblieb keine Spur und erst recht nicht von der zu diesem Bau gehörigen Plastik. Doch haben neuere Ausgrabungen in Samaria Elfenbeinzierrat vom Mobiliar eines Palastes ans Licht gebracht, den der böse König Ahab für sich hatte erbauen lassen. Acht Jahrhunderte später würde er sich als Philhellene gegeben haben, während diese Elfenbeine in ihrer Darstellung wie in ihrer handwerklichen Ausführung noch phoenizisch sind.

Israel hat wirklich in keinem Zeitalter etwas national Wesentliches zur plastischen Kunst beigetragen, weder in der Antike noch im Mittelalter noch heutzutage. Die Münzen der Makkabäerzeit sind schwache hellenistische Münzen. Hält man die Darstellung des Schmuckreliefs am Fuß des siebenarmigen Leuchters, wie wir sie auf dem Titusbogen sehen, für sachgetreu, dann ist er als Kultgerät hellenistisch und vermutlich von griechischen Silberschmieden für Herodes getrieben worden. Späterhin ahmten die Juden, und zwar in recht kümmerlicher Weise, die Kunst jener Völker nach, unter denen sie versprengt lebten, sofern sie überhaupt von Kunst Gebrauch machten. In neuerer Zeit, nach ihrer Befreiung aus dem Ghetto, haben die Juden sich wohl der Malerei und Bildhauerei und Architektur zugewandt, ohne jedoch etwas Eigenes oder ausgesprochen Jüdisches zu bieten. Ich widerspreche jedem, der in den Werken eines Liebermann, eines Pissarro, eines Rothenstein, eines Modigliani, eines Messel, eines Antokolski, eines Epstein, eines Chagall oder eines Soutine, abgesehen vom Thematischen, etwas typisch Jüdisches erkennen will.

Die in einer Synagoge in Dura-Europas entdeckten Fresken mit Motiven aus dem Alten Testament sind als Kunst provinziell und ebenso späthellenistisch verbildet wie alle Kunst in Städten wie Palmyra, Nisibis, Dura und Edessa, die Rostovtzeff so treffend „Wüstenhäfen" nannte. Mit Ausnahme des Thematischen, der Kostüme und Kultgeräte, sind sie ihrem Inhalt nach genau so wenig jüdisch, wie es heute Liebermann oder Modigliani sind. Ob die Meister dieser Fresken Juden oder Heiden waren, ist ebenso unnötig wie unmöglich festzustellen. Als Maler waren sie hellenistisch, und auch jener Eudoxius, der in einer der jüdischen Katakomben Roms ein Fresko mit seinem Namen zeichnete, war auf seine bescheidene Art ein Hellenist.

Wohlhabende alexandrinische Juden ließen sich wahrscheinlich ihre Bände der Septuaginta illustrieren, doch müssen sie Griechen oder völlig hellenisierte Juden damit beauftragt haben, da es eine jüdische Kunst nicht gab. Es wurden bereits vor Philo de Jehova mit dem Blitze schleudernden Zeus, der Erbauer des Turmes zu Babel mit den Titanen und andere hebräische Sagen mit griechischen Mythen identifiziert. Philo selber stattete Jehova mit von den Griechen entlehnten schmückenden Beiworten aus wie „der Retter", „der Wohltäter", „der Siegverleiher", „der Spender des Wohlstandes" und „der Höchstgütige". Daß es diesem Typ von Juden, die kein Hebräisch noch Aramäisch mehr verstanden, die vermutlich griechisch beteten und sicher den Pentateuch wie die Propheten in Griechisch lasen, um jüdische Kunst zu tun war — falls es eine solche gab — ist schwerlich anzunehmen. Seine bildhafte Vorstellungswelt war ebenso grundlegend hellenisiert wie die Mosaiken in Santa Maria Maggiore in Rom, deren Auffassung des israelitischen Epos wahrscheinlich eine rein alexandrinische Bildform wiederholt.

Im Mittelalter und in der Renaissance verhielt es sich ähnlich. Den Kalenderblättern byzantinischer Manuskripte entnahmen die ost- und südeuropäischen Juden die heute noch gebräuchlichen Vorbilder ihrer Ehekontrakte und sonstigen Rechtsdokumente. Illustrationen jüdischer Bücher sind zwar in der lateinischen Welt des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts keine Seltenheit, doch sind sie ohne Ausnahme genau so gotisch, wie jede andere Zeichnung des gleichen Jahrhunderts und des nämlichen Landes es war. Was in Deutschland entstand, ist übertrieben teutonisch, alles Jüdische aus diesen Zonen war das von jeher, während wiederum Illustrationen hebräischer Texte, die aus Bologna, aus Parma, aus Modena, aus Regigo und aus Ferrara stammen, allzu betont emilianisch wirken.

Sowohl die Juden wie ihre israelitischen Vettern, die Araber, ja eigentlich alle reinen Semiten — sofern es reine Semiten gibt — haben für bildende Kunst wenig und für figürliche Kunst so gut wie gar kein Talent bewiesen. Die Kunst Mesopotamiens und des gesamten Euphrat- und Tigris-Beckens ist sumerischen und nicht semitischen Ursprungs, die assyrische, die hettitische, die babylonische Plastik ist unsemitisch, und in Karthago, dem semitischen Großreich des Westens, ist alles griechisch, was als handwerkliche Leistung Kunst genannt zu werden verdient. Den Juden war des Wortes Glanz und Zauber eigen. Die christliche und die mohammedanische Dichtkunst fanden in der hebräischen Dichtung Stärkung und Anregung und wurden in ihren Ausdrucksmitteln geschliffen und gefeilt. Von den beiden Testamenten ist das Neue ausgesprochen jüdisch, und zwar mehr als das Alte, das bis zum Exil israelitisch und nicht jüdisch ist, und das Christentum ist in beiden verwurzelt, von beiden durchsetzt und getragen, und auch der Islam stützt sich auf sie, sofern er sie nicht in sich aufnahm. Ich meine hier beide Begriffe im kulturellen, nicht im doktrinären

Sinne. Das Christentum führte zur Judaisierung der antiken Welt und somit zu der größten Umwälzung, die unsere Geschichte zu verzeichnen hat.

Sieht man ab von der späthellenistischen Gotteslehre, von seinem Madonnenkult und seiner Heiligenverehrung, so erweist sich der Katholizismus in seinem Ritus, seinen Gesten, in seiner besonderen Ausdrucksweise, ja selbst in seiner Kirchenordnung und Verfassung als so vorherrschend jüdisch, daß man ihn durchaus als ein seinem Stamm entwachsenes und zum Allgemeingut gewordenes Judentum ansehen könnte.

Die antike Welt war ihres Weltbildes, ihrer Vorstellung vom menschlichen Schicksal verlustig gegangen. Einzig die Juden bewahrten sich eine schlichte, klare, verständliche Lehre, die auch den Verirrten, Bedrängten, den Verzweifelten etwas zu bedeuten vermochte. Die Welt hat diese Lehre noch nicht abgetan. Sie ist bis zum heutigen Tag so wenig überwunden, daß noch in jüngster Zeit drei Mächte sie geheim und offen, grausam und heimtückisch, obschon mit negativem Ausgang, angriffen. Mit dem fünften Jahrhundert nach Christus war die Welt so weitgehend jüdisch geworden, daß auch ihre Literatur hebräisch wurde, trotzdem sie die Wortstämme, die Grammatik und den Satzbau des Griechischen beibehielt. Das konnte gar nicht anders geschehen, nachdem die Liturgie mit Psalmsingen, mit Hersagen von Bibelsprüchen und Vorlesen von Bibeltexten sich unmittelbar von der Synagoge herleitet. Hinweise und Anklänge betrafen nicht die eigene ruhmreiche Vergangenheit, sondern beziehen sich auf hebräische Helden, auf hebräische Geschichte, auf hebräische Bräuche. Das Wort „Hellene" hörte auf, einen ethischen oder gar kulturellen Sinn zu haben, sondern bedeutete lediglich „heidnisch". Es gab selbstverständlich noch Sprachlehrer, und die Gebildeten lasen wohl noch Homer, aber Proclus eher als Plato, und Nonnus lieferte ihnen in seinem Epos eine Art Treibhausprodukt wie die Mahabharata und das Ramayana der indischen Bildungsfanatiker. Man verfaßte Epigramme für diese Bildungsschicht, die ständig schwand und immer mehr absank, und zum Teil sind sie genau so unterhaltend wie die an tausend Jahre später entstandenen Verse eines Panormita oder Sannazzaro. Im Bildnerischen kehren die gleichen mythologischen Motive noch jahrhundertelang auf Elfenbeinbüchsen und Silberplatten als Verzierung wieder, es sind nette Spielereien, Gegenstücke gewissermaßen zu jenen Epigrammen. Denn die eigentliche Kunst widmete sich offenbar bewußt und ausschließlich der Darstellung jüdischer Dichtung und jüdischer Geschichte.

Und trotzdem finden sich keine Spuren jüdischer Kunstform oder einer ausgesprochenen jüdischen Ikonographie in dem, was uns an späthellenistischen Bildwerken mit christlicher Prägung erhalten blieb, und das wäre nicht der Fall, wenn man zu jener Zeit jüdische Vorbilder in der Kunst besessen hätte. Es kamen nur hellenistische Künstler und hellenistische Vorbilder in Frage, nur sie bestanden bei aller Entartung weiter. Hätten die Christen der Spätantike sich nach einem Ersatz dafür umgeschaut, sie hätten ihn nicht gefunden. Diese unleugbare Entartung war indes nicht vorwiegend und nicht allein dem Christentum zuzuschreiben. Das Christentum war nicht der unmittelbare Anlaß für den Niedergang der Kunst des sichtbarlich Gestalteten, die ärmlichen wirtschaftlichen Verhältnisse seiner frühesten Anhänger waren indirekt aller Kunst feindlich. Es handelte sich in erster Linie um Bewohner von Armenvierteln, die der Kunst gleichgültig gegenüberstanden, sofern sie überhaupt von ihrem Bestehen Kenntnis hatten. Ihre Friedhöfe und Katakomben zeigen deutlich, daß sie nur die billigsten und bescheidensten Handwerker beschäftigen konnten. Überdies hegte der antihellenische Jude einen fanatischen Haß gegen alles, was ihn von seinen freudlosen Abstraktionen, vom erbitterten Kampf um die Behauptung seines leidenschaftlich verbissenen Monotheismus hätte ablenken können.

Es war eine primitive Mentalität, abstrakt und einfallsarm und in einem gewissen Sinne prae-theistisch, und als sie die oberen und schließlich die höchsten Schichten erfaßte, auf die schon der Stoizismus abgefärbt hatte, warf man ihr Atheismus vor, denn sie richtete sich gegen die Liebe zur leiblichen Gestalt selbst in ihrer edelsten und zartesten Form, wo sie dem Gefühl für die bildende Kunst entspringt. Aus diesem Grund schwand das Interesse am Nackten mehr und mehr und wandelte sich am Ende unter dem Druck dieses anti-hellenischen Puritanismus in Abscheu. Es wurde kein Akt mehr studiert, und eine figürliche Kunst kann sich in ihrer Darstellung nicht entfalten, wenn der Akt nicht beherrscht wird. Es ließe sich einwenden, daß Weltlichkeit einfach nicht auslöschbar ist und daß zahlreiche Senatorenfamilien bis an das sechste Jahrhundert hinein mächtig blieben und die Möglichkeit hatten, das Leben zu genießen. Größtenteils müssen sie jedoch jener Schicht herrschender Klassen angehört haben, die, nie ganz vermenschlicht, sich allzusehr den derberen Freuden des Fleisches hingaben, um jenen feineren Reizen nachzuhängen, wie die Kunst sie in ihren Erscheinungen ausstrahlt. Mit den Asketen auf der einen und der nie ganz hochentwickelten Oberschicht auf der anderen Seite wurde des Künstlers Kundschaft immer kleiner, bis sie am Ende ganz verschwand.

Man könnte mir vorwerfen, ich übersähe die Unterschiede innerhalb der künstlerischen Arbeiten der einzelnen, hier von mir erwähnten Nationen. Geringfügige Unterschiede haben jedoch in dem uns vorliegenden Zusammenhang keine Wichtigkeit, von der Form her gesehen sind sie unbedeutend und mehr eine Frage der Qualität als des Stils. Nur im Bereich der Illustrationen kommen nationale Eigentümlichkeiten zur Geltung, die ich bereits eingehend genug erläutert habe. Ich habe einen Hang zur Universalität und Zeitlosigkeit und bin daher wenig geneigt, mich an kleine Abweichungen zu klammern, die im Vergleich zu weitgespannten, tiefgreifenden Unterschieden unwesentlich erscheinen müssen, wie ich auch im einzelnen Menschen immer nach der gleichen Wesensart forsche. Darüber hinaus möchte ich diese nämlichen Eigenschaften zu endgültigen Maßstäben ausbauen und Gesellschaftsordnungen wie Einzelmenschen danach werten, bis zu welchem Grad sie jene Eigenschaften besaßen. Ich lasse mich weit mehr durch Ähnlichkeiten als durch Verschiedenheiten beeindrucken, denn sie sind so eindeutig und klar ersichtlich, daß man sie als gegeben hinnehmen muß. Unterschiede dagegen sind mit seltenen Ausnahmen oberflächlicher Natur, sind sie aber tiefer, sollte man ihnen mit eingehendster Aufmerksamkeit nachspüren. Sie zu entdecken, ist unterhaltend, doch nicht schwerwiegend, keine Erleuchtung geht von ihnen aus, sie blitzen nur auf wie Leuchtkäfer. Was die einzelnen Nationen unterscheidet, erweist sich — von den Sprachen abgesehen — als so verschwindend in seinen Merkmalen, daß man sie auf alle nur erdenkliche Weise verstärken muß, und für die künstlerischen Leistungen gilt genau das gleiche.

Die Frage von Einflüssen hat eigentlich nur Bedeutung für jemanden, der sich mit der Geschichte von Handel und Verkehr oder mit der kniffligen Frage befaßt, wie eine sogenannte Rasse oder vielmehr eine Sprachgruppe von der anderen abhängt, doch ist sie in beschränktem Maße auch für den Kunsthistoriker von Interesse. Sie erschöpft sich für ihn mit der Untersuchung dessen, was vor sich geht, wenn der Verfall einsetzt. Für ihn lautet die Frage, ob dieser Verfall vorwiegend oder gar ausschließlich auf äußere oder etwa auf innere Ursachen zurückgeht, und zwar auf ein Absinken der schöpferischen Spannung und ein Freiwerden der rein eruptiven Kräfte, die somit von innen her ihre zersetzende Wirkung entfalten können. Die Streitfrage über den Ursprung des römischen Kunstgewerbes, der mit Granaten, mit Zellenschmelz, mit farbigem Glas, mit Halbedelsteinen und Email eingelegten Schmuckstücke, kennzeichnet, was mir hier vorschwebt. Riegl sah

Bernard Berenson
Foto: Derek Hill

Foto: G. Alberti

VILLA I TATTI

Foto: G. Alberti

darin eine in Rom beheimatete Erfindung, glaubte, die Kunst sei bis zum vierten nachchristlichen Jahrhundert dahin abgesunken, hielt die geringwertigen Schnallen, Fibeln, Broschen und Sicherheitsnadeln für ein zu ausgedehnter Verbreitung innerhalb des Römerreiches hergestelltes Massenprodukt. Was seit Riegls Publikation in mehr als vierzig Jahren zutage gefördert wurde, beweist, daß seine These falsch war und daß die fraglichen Arbeiten von Barbaren eingeführt wurden, die von Norden und Osten her einen großen Teil des Abendlandes überzogen, es besiedelten und es allmählich beherrschten. Das ging so weit, daß lange gotisches Haar und die gotischen Trachten und in Byzanz die sassanidischen Gewänder und der sassanidische Putz von der eleganten Jugend bevorzugt wurden. Festzustellen, ob zu einem gewissen Zeitpunkt — sagen wir zu Beginn des fünften Jahrhunderts — die antike Welt wirklich schon so tief gesunken war, daß ihr in der Kunst nur noch das Auffallende, das Kindische gefiel, wäre Aufgabe der Kunsthistoriker.

Hat Riegl sich auch als Archäologe geirrt, er bleibt trotzdem ein großer Kunsthistoriker, denn er war es, der als erster mit seltener Einsicht und ungewöhnlicher Methodik dem Geschmackswandel und seinem Zustandekommen nachging. Denn es geht in der Kunstgeschichte — ich kann das nicht oft genug betonen — weniger um die Frage, von wo etwas stammt und wo es hergestellt wurde, als vor allem darum, was zu einem gewissen Zeitpunkt Freude und Bewunderung auslöste.

Aus dem vorliegenden Beispiel ergibt sich jedenfalls als Schlußfolgerung die bereits erörterte Allgemeinregel, daß andersartige Gestaltungsweisen eigentlich nur da an Einfluß gewinnen, wo ein Stil bereits stark in Verfall begriffen ist. In der Zeit ihres Aufstieges wußte die griechische Kunst sich fremder Ornamentik und Gewandung anzupassen, während im fünften nachchristlichen Jahrhundert das Griechentum schon weitgehend geschwächt war und daher nicht länger die Massen vor einem Absinken in barbarisch unreife Geschmacksneigungen zu bewahren verstand. Es ging indes der Niedergang der bildenden Künste nicht auf äußere Einflüsse, sondern lediglich auf innere Gründe zurück, auf die wir bereits mehrfach in dieser Arbeit verwiesen, nämlich darauf, daß der schöpferische Künstler ausstarb und der Nurhandwerker übrigblieb, der, auf ein ständig sich wiederholendes Nachahmen des Bestehenden angewiesen und ohne wirkliche Führung, sich auf primitive geometrische Vorbilder und auf reine Flächenzeichnung beschränkte. Ein derartiges Phänomen scheint in unserer europäischen Welt zum mindesten jeweils die Zeiten ernstlichen Niederganges aufzuzeigen, wie es seit der Jahrhundertwende und dem Beginn der „Art nouveau" bis zur sogenannten abstrakten Kunst von heute wieder der Fall ist.

MALLY DIENEMANN

I Tatti - im Hause von Bernard Berenson

Settignano, den 2. Dezember 1951

Ich sprach von der Ähnlichkeit zwischen Juden und Engländern. Die Verehrung der Vergangenheit, der alten Sitten und Gebräuche bei den Engländern, die Kontinuität, die in ihrem Leben herrscht, all das erinnert mich an die jüdische Haltung, nur, daß wir sie bei den Engländern bewundern, während sie bei uns als „veraltet" gilt. „Ja", meinte Berenson, „es ist ein Unterschied, ob ein großes und vielzähliges Volk so handelt oder ein kleines Volk von wenigen Millionen." „Wieso", fragte ich, „hat ein kleines Volk kein Recht, seinem Gesetz zu folgen?" „Doch", sagte er mit einem Lächeln, „aber ihm fehlt die Autorität, und deshalb beurteilt man seine Haltung anders."

Berensons Gesicht hat, ich mag mich täuschen, einen Ausdruck rührender Güte und Selbstlosigkeit. Alte Gesichter zeigen oft einen Zug von Bitterkeit, nicht seines. Es hat mitunter etwas Schalkhaftes, das es ganz jung macht.

So ähnlich denke ich mir den Zuschnitt von Goethes Leben: dieses Kommen und Gehen berühmter Menschen aus allen Ländern. Wieviele junge Leute er um sich versammelt! Gestern waren zwei junge Engländer zum Tee, darunter eine Mrs. R. L. mit weißem Haar, sehr belebtem und schönem Gesicht. Ich redete viel von den Jahren in Deutschland und sagte, daß man im Privatleben soviel Anstand trifft — das hat jeder von uns erfahren — dagegen soviel Unsauberkeit in der Politik. B. meinte, „der einzelne hat ein Gewissen — oft wenigstens hat er es, wenn auch nicht immer. Regierungen haben nie ein Gewissen."

Es ist 11 Uhr. Eben besuchte mich die Leiterin des Hauses, Nicky Mariano, um mir zu sagen, wie aufregend der Vormittag verlaufen sei. Für ein Buch, das B's. Sekretärin übersetzt, wurde eine Vorrede verlangt, die B. nun in aller Eile schreiben und Nicky M. tippen mußte. Es handelt sich um ein von Berenson während der Kriegszeit geführtes Tagebuch, das in Amerika herauskommen soll.

Zwei neue Gäste sind angemeldet, ein Verleger aus New York von der Firma Simon & Schuster und ein Engländer, der lange in Indien lebte, wo er beim Rundfunk zu tun hatte. Das Frühstück wird mir ans Bett gebracht, mit einem kleinen Sträußchen auf dem Tablett, und eben kommt das Mädchen mit einem großen Strauß Rosen. Es herrscht eine Art von Fairy Tale in diesem Hause, wobei mir an dem Luxus so wenig liegt wie an der Verwöhnung, wenn einem das Bad zurecht gemacht wird oder ein Mädchen alle halbe Stunde nach meinen Wünschen fragt. Ich glaube, nur mit italienischen Dienstboten kann man ein Haus so führen. Es läßt sich nicht vorstellen, daß amerikanische Servants zu dieser Dienstfertigkeit bereit wären. Gestern — wir waren mit fünf Personen zu Tisch, B. B., eine Neapolitanerin, eine Engländerin, Nicky Mariano und ich — servierten ein Butler und ein Mädchen. Man geht um 8.45 Uhr zum Dinner. Vor dem Schlafengehen und dem Kaffee, den man im Musikzimmer einnimmt, wurde noch Kamillentee serviert.

Am Abend vorher: B. schickte mir um 5 Uhr einen Zettel mit der Frage, ob wir nicht in den Garten gehen wollten. Wir folgten diesem Rat und hatten einen herrlichen Blick auf die Berge, mit dem ganz jungen Mond am Himmel. Leider wurde es bald dun-

kel. In deutscher Sprache führten wir, wie meist, ein Gespräch über jüdische Fragen, das beim Tee fortgesetzt wurde.

„Alles Gute am Judentum ist vom Christentum übernommen worden, und durch das Christentum hat das Judentum die Welt erobert. Wie ist der jüdische Gott dargestellt? Ihn so zu vermenschlichen, wie er im Judentum auftritt, das ist beinahe blasphemisch. Was für ein Gott ist er nach dieser Darstellung? Ein Hitler und Goebbels. Erst das Christentum machte ihn zu einem universalen Gott, und vor allem machte die katholische Kirche ihn universal. Ich billige nicht den politischen Ehrgeiz der Kirche, aber das ist nur menschlich", fügte er mit seinem schalkhaften Lächeln hinzu. Und zu Israel meinte er: „Nur wenn es militärisch stark ist, kann es bestehen." Er hielt ein Israel mit Kairo als Hauptstadt nicht für unmöglich.

Gestern kamen der Verleger Schuster, seine Frau, eine Engländerin und ein Engländer, der dauernd in Italien zu leben scheint, zum Lunch. Frau Schuster brachte alle Schriften B's. mit und ließ sie von B. signieren.

4. Dezember 1951

Nicky Mariano erzählte mir, daß Berensons Vater sich habe taufen lassen, damit sein Sohn ganz die amerikanische Kultur annehme, daß seine Mutter nach dem Tod des Vaters zum Judentum zurückkehrte und daß eine Schwester von B. sehr unter dem Zwiespalt von Amerikanismus und Judentum gelitten hat.

5. Dezember 1951

Ich fragte B., warum sein Vater Rußland verlassen habe. Er antwortete: Erstens aus politischen Gründen, und dann wollte er nicht, daß seine Kinder russisch würden. Der Vater war völliger Rationalist, aber ein jüdischer Rationalist.

Ich sagte Berenson, seine Jugendphotographie als Student in seinem Buch „Sketch for a Selfportrait" sehe aus wie das Bild eines romantischen Dichters, wie Schlegel, Eichendorff oder so. „Ja", sagte er, „in diese Zeit gehöre ich auch, das ist meine Zeit."

Wir kamen auf Ortega y Gasset zu sprechen, und ich zitierte ein Wort von ihm. Gasset sagte über Goethe, seine häufige schlechte Laune sei ein Beweis, daß er nicht im richtigen Lebensraum gelebt habe. „Ja", sagte B., „Goethe war oft schlechter Laune, und er war nicht immer der Olympier. Außerdem litt er an einer nicht guten Gesundheit." „Und Sie", fragte ich, „sind Sie immer so guter Stimmung und so ausgeglichen wie Sie scheinen?" „Ich", antwortete B., „I could bite something, so full of hate am I."

Heute nachmittag wird ein kleiner Eingriff in seiner Nase vorgenommen, weil er an einem allergischen Schnupfen leidet.

Ich fahre mit der Sekretärin, die im Hause wohnt, nach San Minato. Man ist reizend zu mir, und ich weiß nicht, womit ich diese Einladung verdiene. Das sage ich Berenson. Er darauf: „Ich sammle samples seit meiner Jugend, und so ein sample, wie Sie, scheint noch gefehlt zu haben."

6. Dezember 1951

Vorletztes Abendbrot: Sehr nette Engländer als Gäste, wohlerzogen und liebenswürdig, ferner eine alte Dame, geborene Französin, die einen Italiener geheiratet hat, eine charmante Frau, mit der Berenson sehr intim ist. Bei ihren Kindern hatten Berenson und Nicky Mariano während der Invasion Italiens 13 Monate lang in einer Art komfortablen Versteck gelebt.

Die Gespräche wurden französisch, englisch und italienisch geführt. Wir saßen lange beim Kaffee, und dann zeigte mir Nicky M. den mir noch unbekannten Teil des Hauses, den zweiten Stock und ihre Zimmer, Wohnzimmer, Schlafzimmer und Bad. Ich sah noch einen der langen Gänge des Hauses, deren Wände bis zur halben Höhe mit Büchern verstellt sind. Über den Bücherschränken hängen besonders wertvolle Bilder, u. a. eine Madonna von Bellini und zwei Porträts von Signorelli. Auf den Schränken stehen Statuen aus China, Japan, alte italienische Elfenbeinschnitzereien und vieles andere. Überall liegen Kataloge über den Inhalt der Bücherschränke. Es ist bereits alles für das zukünftige Bernard-Berenson-Museum eingerichtet. Micky M. zeigte mir ein Bild von Missis Berenson, schönes Gesicht, aber unmäßig dick. Sie war ganz unberechenbar, erzählte mir Nicky M., verliebte sich im Nu in Freunde, um sie dann wieder fallen zu lassen.

Zum Tee wieder zwei Damen. Ich unterhielt mich ein paar Minuten mit Berenson, berichtete ihm von den Schwierigkeiten in Israel und teilte ihm mit, daß ich mir schon in London vorgenommen hatte, ihm zu sagen, wie schön es wäre, wenn er etwas von seinen Schätzen dem Tel Aviver Museum schenken würde, das eine so arme Sammlung hat. Berenson antwortete, er könne es nicht tun, es sei nicht erlaubt. Aber er habe der Jerusalemer Universität Bücher vermacht.

Ob seine vielen Gäste alle interessant genug sind, daß Berenson ihnen soviel Zeit widmet? Der Lunch mit Kaffee, der im Musiksaal serviert wird, dauert 1½ bis 2 Stunden, der Tee ungefähr 1 Stunde, das Abendessen 2 bis 3 Stunden. Will Berenson nicht allein sein, kann er es nicht?

Er ist von pedantischer Ordentlichkeit. Die Bücher auf dem Schreibtisch, die Magazine, alles liegt genau an seinem Platz. Sein Arbeitsraum, ebenso sein Schlaf- und Toilettenzimmer sind von peinlicher Ordnung. Er sagt, er habe eine schreckliche Angst vor einer Konfusion seiner Besitztümer.

Letzter Abend, den Nicky M. so arrangiert hatte, daß wir drei allein waren: wir sprachen deutsch, und unsere Unterhaltung zirkulierte wie gewöhnlich um die Frage: Gibt es ein Judentum außerhalb Israels oder gibt es nur völlige Assimilation für die nicht in Israel lebenden Juden?

Berenson: „Wahrer Jude ist nur der, der streng alle Gebote einhält und allen Vorschriften völlig gemäß lebt." Berenson machte einen Unterschied zwischen israelitisch und jüdisch. Edom und die Samariter waren ein Teil der zwölf Stämme, aber schon aus Ägypten zog nur der Stamm Judä aus. Herodes z. B. war Edomiter gewesen. Von mir sagte er, ich sei zu 90 % deutsch und höchstens zu 10 % jüdisch. Nach seinem Urteil über die deutschen Juden ist das kein Kompliment.

27. Februar 1954

Wieder in I Tatti, diesmal mit meiner jüngsten Tochter Gabi. Einige Gespräche mit Berenson: Israel muß ein gerüstetes Heer haben um seines Selbstgefühles willen, um das Minderwertigkeitsbewußtsein der Juden in der ganzen Welt zu verkleinern. Als ich von der Dienstpflicht der Frauen erzählte, sagte er: „Recht so, so muß es sein. Die Arabergefahr ist nicht zu fürchten, es sei denn, die Araber verfügten über deutsche Offiziere und russische Waffen. Zwei große Fehler sehe ich im Aufbau des Staates, die Macht der Orthodoxie (er schüttelte sich vor Abscheu, als ich D's. Trauung schilderte, die nur im Freien stattfinden durfte). Berenson sagte, nicht einmal in Litauen hätten sie so etwas verlangt, es müsse eine rein orientalische Sitte sein, von der er nie etwas gehört habe. Und die Sprache: Es sei unmöglich, aus dem Hebräischen eine Sprache des Umgangs zu machen. Zuviel technische Worte wären hinzugekommen, die man hebräisierte. Man hätte vielleicht jiddisch wählen sollen. Als wir einwandten, jiddisch sei keine Sprache, sondern ein Dialekt, antwortete Berenson, jeder Dialekt würde durch die Literatur zu einer Sprache werden und ist es immer geworden. Er steht Klausner, den er bewundert, und der Cheruthpartei sehr nahe, wenn er der Ansicht ist, es sei wichtig, die Grenzen zu erweitern und Jordanien zu Israel zu nehmen. Als Gabi fragte, was man mit den Arabern dort machen solle, entgegnet Berenson: „Austreiben. Arabien ist ein großes Land und weit genug, um alle Araber aufzunehmen."

AUSSTELLUNGEN

KUNSTBRIEF AUS PARIS

Die Pariser Saison erweist sich als außerordentlich aktiv: wenn es sich weiter so anläßt, wird 1960 ein wichtiges Schaltjahr im Pariser Kunstleben. Das erste Jahresdrittel verzeichnet jedenfalls eine Folge von bedeutenden Manifestationen.

Nach der internationalen Ausstellung des Surrealismus in der Galerie Cordier gab die Retrospektive Max Ernst im Musée National d'Art Moderne dem Publikum Gelegenheit, einen künstlerischen Weg zu würdigen, dessen vielfältige Verzweigungen die fließende Grenze nachzeichnen, welche die Idee von ihrer Verwirklichung in Form eines Abenteuers trennt. Bei Max Ernst, einem eingeschworenen Romantiker, fällt letzten Endes seine Persönlichkeit mehr ins Gewicht als der Künstler.

Aber nicht allein der Surrealismus führt auf den offiziellen Plakaten. Paris erlebte eine wahre Prachtentfaltung zweier seiner Salons. Die Maler „temolins de leur temps" im Musée Galliéra bekränzten in diesem Jahr die Reize junger Mädchen mit Blumen, und jeder weiß, daß der Frühlingsflor zum Ruhm des französischen Exports gehört. Der Salon „Comparaisons" — eine Falltür zwischen den Réalités Nouvelles und dem Salon de Mai — vermag nicht zu leben und zu sterben. „Comparaisons 1960" überbietet alle Fadheit des Mittelmäßigen, trotz seiner Anstrengungen, sich ein neues Gesicht zu geben. Die Mehrzahl der fähigen Künstler der jungen Generation hat im übrigen eine Einladung energisch abgelehnt. Etwa 60 japanische Maler zählen zu den Köchen dieses zweifelhaften Augenschmauses, dessen peinlichen Eindruck sie durch ihren selbstgefälligen Kitsch verstärken. Japan hat uns aus dem Enthusiasmus unverhoffter Gelegenheiten heraus mit allen okzidentalen Rückständen aus den hintersten Atelierecken überschwemmt. Man sollte davor die Augen nicht schließen, da Mittelmäßigkeit international ist: diese Asiaten sind ganz am Platze in einer Zusammenstellung ohne Zusammenhang. Nur einige avantgardistische Versuche heben ein wenig das Ganze: die einzige Ecke in diesem Salon, in der man ein bißchen verschnaufen kann in der Gesellschaft raffinierter Plakate von Villeglé oder von Dufrêne, der Pflasterungen von Marc Boussac, des umformbaren Bildes von Agam, der kinetischen Leinwand von Frank Malina, des „räumlichen Konzepts" von Lucio Fontana, der Reliefschichtungen von Favory, Kemeny oder Louise Nevelson. Hains, Erster der „Plakatreißer", stellt die Reproduktion einer illustrierten Seite des kulinarischen Larousse aus.

Die Lettristen haben das Abenteuer der Sprache aufgegeben zugunsten des Abenteuers der Malerei und bedecken ihre Bilder mit inspirierten, ideogrammatischen Zeichen. Isidore Isou fügt in seinem „Schöpferischen Konzentrat" einen blauen lebenden Vogel samt Käfig hinzu. Der Gedanke pickt hier die Hirsekörner der Erinnerung. Hie und da, inmitten der Räume der Naiven, der Realisten, der Nach-Kubisten und verspäteten Fauves, fällt ein Masson auf, ein Hundertwasser, Bertini, Neimann, Dahmen, Lebenstejn, Man Ray, ein Wilfredo Lam, Matta oder eine Skulptur von Takis, Guino oder Cardenas. Was haben sie in dieser Galeere zu suchen? Man müßte alle Salons vernichten.

Die Galerie Charpentier eröffnet den Zyklus ihrer großen Manifestationen mit einer Retrospektive Gauguin, die zumindest befremdend wirkt. Aus undurchsichtigen Gründen — deren klarster noch der zu sein scheint, den frühen Gauguin herauszustellen — ist die Ausstellung merkwürdig unausgeglichen, weil ihr Schwerpunkt mehr bei Pont-Aven liegt als bei Tahiti. Einige der schönsten Bilder der Jahre 1890—1900 sind zu sehen, doch die Mehrzahl der Arbeiten, die diese Zeit vertreten, sind Zeichnungen, Holzschnitte, Monotypien. Der dokumentarische Teil ist hingegen außerordentlich sorgfältig bedacht. Eine packende Serie von Holzskulpturen demonstriert innerhalb dieser Ausstellung die Vielseitigkeit dieses unvergleichlich reichen Schaffens.

Die Van-Gogh-Ausstellung im Musée Jacquemart-André läßt dagegen nichts zu wünschen übrig. Sie ist unbestreitbar eine gelungene Aktion des Konservators M. Jean Gabriel Domergue, der in dieser Aufgabe von M. E. Tralbaut, dem größten heutigen Van-Gogh-Kenner, assistiert wurde. Diese Ausstellung gruppiert etwa hundert Werke des genialen Holländers in zeitlicher Gliederung, die der progressiven Fülle des Schaffens und der immer größer werdenden Weite der Vision Rechnung trägt, angefangen von den traditionellen Landschaften und den Bauernstudien der Epoche von Nuenen (1883—1885), sowie den ersten Pariser Motiven (1886—1888) bis zu den provencalischen Explosionen und dem verhalteneren Lyrismus der letzten Periode von Auvers.

Zum erstenmal haben die sowjetischen Museen ihre Tore geöffnet und geben so dem Pariser Publikum Gelegenheit, Meisterwerke wie den Gefängnishof (1890) oder zwei herrliche Landschaften von Auvers-sur-Oise zu bewundern. Die meisten der europäischen Museen (von der Tate Gallery bis zum Kröller-Müller-Museum, von Oslo bis Wien, von Sao Paulo bis Washington) sowie die großen Privatsammler Van Goghs — an erster Stelle der griechische Reeder Niarchos und Prof. Hans R. Hahnloser, Dekan der philosophischen Fakultät in Bern — haben zu dieser glänzenden Retrospektive beigetragen. Diese Ausstellung zeigt auch etwa 40 Aquarelle und Zeichnungen aus allen Epochen. Am tiefsten beeindrucken die von Nuenen durch die Schärfe der Kontur und Verteilung der Schatten. Schließlich zeigt eine ausgezeichnete Darstellung der Persönlichkeit Van Goghs anhand von zahlreichen Dokumenten und ergreifenden Fotos die einzelnen Etappen seiner moralischen Agonie in einem Drama der Vernunft. Es ist eine Ausstellung, die allein eine Reise nach Paris lohnt, wenn Reisen nach Paris überhaupt einer Rechtfertigung bedürfen.

Das „Musée des Arts Décoratifs" ersetzt immer mehr das „Musée d'Art Moderne" als Pariser Mittelpunkt des modernen Experiments. Da es hier offensichtlich keine Konservatoren gibt wie die des Musée National, die sich hartnäckig hinter den bequemen Richtlinien eines Programms persönlicher Huldigungen oder fremder Sammlungen verschanzen, konzentriert sich die aktuelle Malerei im Pavillon de Marsan. Die Ausstellung „Antagonismen", die von Julien Alvard und Francois Mathey organisiert wurde, stellt eine erste Bilanz der 15 Jahre unserer Nachkriegszeit dar. Eine Ausstellung mit subjektiver Auswahl (umso besser!), ein mit Absicht — willkürlich gestreutes Licht über den Daedalussöhnen der heutigen Kunst. Dieser Weg, bedeutsam durch seine Lücken wie seine emphatischen Stockungen, zeigt eine Folge von Gruppierungen, die die Werke nach Gesichtspunkten ihrer Verwandtschaft zusammenstellt: Malerei der Geste, der Materie, des Lichts, des Raumes und ebenso des Nichts. Diese Gliederung erlaubt die globale Vision jeder Ausdrucksströmung und fügt unserer Wahrnehmung die Dimension als Supplement der Perspektive hinzu. Durch die Gegenwart einiger Werke der Vergangenheit (Fantin-Latour, Jean Hippolyte Flandrin, Whistler, Ensor, Chassériau, Carrière und dem unergründlichen Gustave Moreau) verbindet sich die Perspektive der Zeit mit der Perspektive des Raumes. So wird die Schau des Betrachters durch einen doppelten Koeffizienten der Synthese angesprochen. Hartung, Mathieu, Soulages, Pollock, Kline, Wols, Rothko, Tal Coat, Bryen, Fautrier, Dubuffet, Tobey, Tàpies sind die Sterne dieser Konfrontation, die weder die optischen Versuche von Agam oder Vasarely übersieht, noch den symbolischen Mystizismus Kalinowskis, Requichots oder Nevelsons und die absolute Gestik von Yves Klein oder Lucio Fontana. Von den jungen Malern, die, ausgehend von der Geste oder der Behandlung des Lichts, einer kosmischen Definition des Raumes anhängen, ragen kaum 10 originale Persönlichkeiten aus einer Strömung hervor, die bereits vom Konformismus angekränkelt ist: Claude Bellegarde, Peter Brüning, Domoto, Luis Feito, John Koenig, Alechinsky, Messagier und wenige andere.

Die verspäteten deutschen Tachisten im Stile Schultze wenden sich langsam einer Art morbider Pathologie zu, die in der Galerie Daniel Cordier in hohem Ansehen steht. Die gegenwärtige Ausstellung, die sich ausschließlich auf den „Nuagismus" und gewisse Materialeffekte konzentriert, ignoriert einen ganzen Sektor neuer Ausdrucksmöglichkeiten, welcher jenseits aller traditionellen Orthodoxien liegt: den der Rauschenberg, Cy Twombly, Jasper Johns, Raymond Hains, Villeglé, Rotella, Novelli, Boussac, Arman. Das ist sehr schade. Aber genau so wenig berücksichtigt diese Ausstellung die Nach-Kubisten und die französische Schule von Manessier bis Bazaine, von Staël bis Poliakoff, von Germain bis Busse. Hier verlautbart zum ersten Mal eine teilweise Revision der Werte, die mit der Zeit unvermeidlich ist und die mehr als einem gängigen Mythos den Wind aus den Segeln nimmt.

Die Aktivität der privaten Galerien steht in nichts derjenigen der Museen nach. Der Malerei geht es offensichtlich gut. Seit dem letzten Oktober haben sich in Paris eine bestürzende Menge neuer Galerien aufgetan. 1958 zählte man 150 Galerien, in diesem Jahr erwartet man die doppelte Anzahl, also an die 300. Der Rhythmus der Ausstellungen variiert. Während die einen alle 14 Tage eine Ausstellungseröffnung vorsehen, kündigen die anderen ein weniger gedrängtes Programm an. Und glücklicherweise sind dies die bedeutenderen Galerien.

Die Ausstellung Robert Müller in der Galerie de France zeigte etwa 40 Stücke, die von 1956 bis 1960 entstanden. Robert Müller ist ohne Zweifel eine der fesselndsten Persönlichkeiten der zeitgenössischen Plastik. Es scheint, als würde er auf alle technischen Hilfsmittel, auf alle Raffinements seines Handwerks verzichten angesichts der Formprobleme und der Suche nach einheitlichem Zusammenhang. Jede Plastik ist ein angstvoller Sieg über das Anorganische und Leblose. Das Wagnis des Künstlers ist ein ganzes, er unterwirft sich einer ausschließlichen Leidenschaft, deren Opfer er zuweilen selber wird. Ein gewisser Intellektualismus ist diesem Vorgehen eigen, in dessen Eingebung es dem plastischen Instinkt nicht immer gelingt, den Gang der formalen Vorstellung zu beeinflussen. Aber selbst die mißglückten Arbeiten von Müller zeugen von der Authentizität dieses immerwährenden Kampfes um den Ausdruck.

Auf Robert Müller folgte in derselben Galerie der italienisch-kroatische Maler Music. Seine letzten Werke stellen einen immer neuen Versuch räumlicher Integration dar. Die Archetypen der dalmatischen Folklore treten in den Hintergrund, und der Künstler gibt jeden figurativen Schematismus auf, um sich auf den Weg nach einer Art „all over painting" zu machen, die von zentralen Lichteffekten bestimmt ist. Deren Ausstrahlungen brechen sich an Bündeln dunkler Massen, die in der Regel an der Peripherie des Bildes angelegt sind. Die Farben, Ocker und Terra, sind dieselben geblieben, doch macht Music den Versuch einer neueren lyrischen Sprache.

Die Galerie Stadler hatte eine kritische Zeit. Nach der falschen Eleganz von Brown breitete Claire Falkenstein ihre fadenscheinigen Nichtigkeiten aus. Die Malerei Damians hat eine höhere Ebene erreicht, die der architekturalen Weite. Seine gegenwärtig ausgestellten Kompositionen ruhen auf einem dichten Gewebe glycerophtallischer Materie, belebt durch starke Farbkontraste, die einen äußersten Grad an Grelle und Spannung erreichen. Gold, Nachtblau oder Blutrot stehen sich in einer Atmosphäre lyrischer Eruptivität gegenüber, die nicht ohne Interesse ist. Damian geht gewisse Risiken ein, und er zahlt mit Anstand den Preis seines Mutes.

Ernste Zweifel kann man dagegen an der Berechtigung der Malerei von Claude Viseux hegen, der ganz in seiner Form erstarrt ist. Seine Plastiken, die er gleichzeitig mit den Bildern bei Daniel Cordier ausstellt, sind nur schlecht vom Einfluß Césars und Delahayes gereinigte Fragmente.

Kemeny, dessen Arbeiten monatelang an den Wänden der Galerie Paul Facchetti hingen, überläßt seinen Platz Revol, dessen expressionistische Bilder schwere Farb- und Materialeffekte bringen.

In der Galerie Arnaud vereinigt die Ausstellung Feito etwa 20 neue Bilder des spanischen Malers, die fast alle Eigentum privater Sammler sind. Sie stellen ein Ensemble von hoher Qualität dar, das von der bemerkenswerten Meisterschaft eines früh bestätigten Talentes zeugt. Feito ist ohne jeden Zweifel mit Tàpies die beherrschende Persönlichkeit der zeitgenössischen spanischen Malerei und weit entfernt von der konfusen Sendung der Canogar, Millares, Tharrats, Vela, Viola, Muñoz u. a.

In der Galerie Saint-Germain habe ich einen ganz anderen künstlerischen Weg vorgestellt, den von Arman. Armans „Objektspuren" zeigen auf dem Papier oder auf der Leinwand die Merkmale verschiedener Objekte (Drahtfedern, Kieselsteine, Ketten, Handwerkszeug, Konservenbüchsen usw.), die vorher in Tusche getaucht wurden. Arman wählt seine Objekte in der Funktion ihres möglichen Verlaufs auf dem Papier und wirft sie dann auf das Blatt. Hier haben wir eine neue Zukunft der Graphik, die der Notwendigkeit einer absolut anderen Ausdrucksweise auf diesem Gebiet entspricht. Arman wird im Juni neue „Spuren" in der Galerie Parnass in Wuppertal ausstellen. Die deutsche Avantgarde wird bestimmt empfänglich sein für die Erforschung eines Versuchsfeldes der Gestik, für dieses „Abenteuer der Objekte", um einen Begriff wieder aufzunehmen, den bereits 1935 Camille Bryen prägte.

André Schoeller stellt eine Gruppe neuer Bilder von Bellegarde aus. Dieser Maler, einer der begabtesten seiner Generation, hat seit 1957 nicht mehr in Paris ausgestellt. Welchen Weg hat er inzwischen zurückgelegt! Nachdem er sich bis zu den Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten in Weiß vorgewagt hatte, führt Bellegarde jetzt wieder die Farbe ein mit einer Grelle und Eruptivität ohnegleichen. Aber die chromatische Heftigkeit ist nicht Wert an sich bei Bellegarde. Die Farbe wird vor allem um ihrer dynamischen Möglichkeiten willen angewandt. Der Farbfleck erscheint durch seine Lage und seine Schärfe wie eine Schnellschrift, ein inneres Mouvement des Bildes. Diese neue Ausrichtung eröffnet dem Künstler ungeahnte Möglichkeiten.

Die Tuschezeichnungen von Marfaing in der Galerie Claude Bernard zeugen von der großen Sicherheit des Toulouser Künstlers in der Behandlung und Verteilung des Lichts. Zwei weitere Luministen, aber sehr verschiedener Art, folgten einer dem anderen in der Galerie Art Vivant: Lan-Bar und Halpern. David Lan-Bar arbeitet an einem Nachimpressionismus in Farbe und Materie mit einer Rechtschaffenheit und Frische, die Respekt verlangt. Das Abenteuer Stanislas Halperns ist entschieden lyrischer. Seit seiner Ankunft in Paris 1953 hat Halpern sich darauf verlegt, eine originale Räumlichkeit zu definieren. Seine Farben, fast ganz beschränkt auf Braun und Grau, mit gelegentlichen Streifzügen ins Gelb und Karminrot, sind in großen Flächen angelegt und tragen sehr wirksam zur Inszenierung heimwehträchtiger Landschaften bei.

Eine bedeutende Serie neuer Bilder von Nasser Assar wird in der Galerie Bellechasse gezeigt. Nach einem langen Irrgang im Labyrinth der Graphik, scheint es Nasser gelungen zu sein, seine Gestik festzulegen und seine Vision zu verdichten. Helle Farben in unklarer Anwendung, bläuliches Grün oder blasses Rosa mit Grau versetzt, erinnern an die persische Herkunft des Malers.

In der Galerie Le Gendre hingegen scheint ein Chinese der informellen Schule auf die Feinheit der Farbe zu verzichten, und dies zugunsten einer heftigeren und bestimmteren Sprache der Vergegenständlichung. Das Resultat ist kaum überzeugend, selbst für einen Chinesen nicht.

Nach all diesen Lyrismen etwas Strenge: Im Tempel der Geometrie, der Galerie Denise René, soll unser Weg durch das gegenwärtige Paris der bildenden Kunst enden.

Denise René hat durch eine Reihe von rein retrospektiven Ausstellungen das bekanntlich kurze Gedächtnis der Pariser aufgefrischt. Nach dem Ungarn Kassak stellte die Galerie eine große Auswahl von Arbeiten Hans Richters aus, die vom Dadaismus bis heute datieren. Die Besessenheit von der Bewegung ist in allen Bildern und Graphiken des großen Filmmannes zu spüren. Manche neuere „Rollen" zeigen schwarze und graue Tusche, die außerordentlich flüssig erscheint. Viele bemerkenswerte Dinge gab es in dieser Ausstellung, angefangen bei einer Serie „Dada-Köpfe" (1918), Tuscheflecken, die die Großen des Dadaismus, von Schwitters bis Jean Arp und Marcel Duchamp skizzieren. „Sieg im Osten", eine große Holzplatte, die mit Hilfe von Collagen aus bemalten Formen und Zeitungsartikeln die Ereignisse der Schlacht bei Stalingrad registriert, ist der Clou der beeindruckenden Retrospektive, die die Bekanntschaft mit dem in Frankreich unbekannten Werk Hans Richters vermittelt. Denise René hat hier ausgezeichnete Arbeit geleistet, die noch durch einen sehr gut dokumentierten Katalog mit den Namen Herta Wescher, Arp, Grohmann und H. Read vervollständigt wird. Die Ausstellung ging von Paris nach Baden-Baden und weiter nach München.

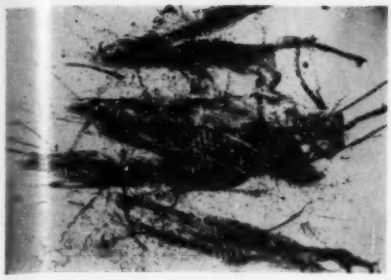
Pierre Restany

WESTBERLINER KUNSTBRIEF

Beinahe ein eiserner Vorhang war es, den Berlin kürzlich nach Bundesdeutschland exportierte. Die beinahe künstlerischen Bronzetore der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, die einst die segensreiche Geschäftswelt des Kurfürstendammes vom Innern ihres mit Pomp reich gesegneten Gründerheiligtums trennte, können beim geplanten Neubau nicht verwendet werden. Statt in den Schrott, kamen sie nun zu standesgemäßen Ehren: Prinz Louis Ferdinand erwarb sie für die Hohenzollernburg bei Hechingen, und sie kehrten damit durch die Hintertür sozusagen heim ins Reich. Durch diesen fürstlichen Kauf sind aber die dringenden Probleme des verbliebenen Kirchenrestes noch keineswegs alle aus der Welt geschafft. Monatelang hatte man sich über die Art des Wiederaufbaus gestritten, ein kunstsinniger Juwelier ganz in der Nähe der wilhelminischen Trümmer sammelte in seinem Laden eine Menge Unterschriften für eine Aufführung des Gemäuers im theatralisch-historisierenden Sinne. Aber auch wer die wortgetreue Restauration dieses künstlerisch zweifelhaften Juwels grundsätzlich ablehnte, mochte ein etwas bedenkliches Gesicht gezogen haben angesichts der kühnen Ideen des Architekten Eiermann, die leibhaftige Verkörperung des geborstenen Preußengeistes mit der Betonmischmaschine und vielen glasigen Ausblicken modern aufzumöbeln. Es hat daraufhin Änderungen am Entwurf gegeben, und man wird nun sehen, was herauskommt. Mit der Errichtung des Eiermannschen Glockenturms soll unverzüglich begonnen werden.

Vom Kaiserhof zum Hinterhof: Im südöstlichen Zentrum Berlins, in einem Hinterhaus der Oranienstraße, hat sich eine neue Galerie namens Zinke aufgemacht, kein Hintertreppenwitz, auch kein surrealistisches Gruselkabinett, das uns mit scharfen Zinken zeigen will, was eine kunstvoll geschmiedete Harke ist, sondern nur wieder einmal ein Versuch, auf unkonventionelle Art so manche Isolierung des künstlerischen Lebens und Treibens in dieser großen Stadt zu überwinden. Dieses Anliegen hat auch die schon einige Zeit bestehende galerie im atelier, Bleibtreustraße. Bei Zinke sah man neben Aquarellen von Lilo Fromm einige etwas bärbeißig aber gutmütig in Szene gesetzte Porträts des Wuppertalers R. W. Schnell. Einen heute in Wuppertal ansässigen Maler stellte Meta Nierendorf in Tempelhof vor: Kurt Nantke. Man wird nicht ganz schlau aus diesem Sechzigjährigen: Ist er nun ein Primitiver im Noldeschen Sinne oder insgeheim ein Nachfahre des Biedermeier? Er hat sowohl symbolische Ambitionen, als auch einen Hang zur Karikatur (in den Porträts). Am gelungensten seine kleinen, gewittrigen oder stillen, abendlichen Landschaften. Rudolf Springer am Kurfürstendamm hatte nach der verdienstvollen Dokumentar-Ausstellung „Ungesühnte Justiz aus der Zeit des Nationalsozialismus" moderne Plastik und Gemälde aus dem Künstlerkreis seiner Galerie zu Gast: Erregende Figurationen von Butler und Laurens, Bilder von Nay, Meistermann, Trökes und Heldt.

Eine Fahrt mit Walter Schülers Lift hinauf in seine freundliche Galerie, Kurfürstendamm/Ecke Schlüterstraße, lohnt fast immer. Diesmal besondere Kostbarkeiten dreier Vertreter der kleinen Form: Keramiken und Mischtechniken des Duisburgers Rudolf Englert, der jetzt in Berlin lebt; kleine, handliche, absichtslos geformte Gebilde von schimmerndem Glanz und anmutiger Poesie. Von einer durchaus konkreten und faßbaren Art sind die Bilder Klaus Jürgen-Fischers. Seine drei Arbeiten, die Schüler zeigte, haben fast den Charakter kleiner Tapisserien, so velourartig zart ist ihr Geflecht. Die raffiniert gefirnisten Bildchen sind alle auf das Spiel weniger, subtil gewählter Farben abgestimmt, die sich niemals breitspurig nach vorn drängen. Von diesen jüngeren Kräften hebt sich Fritz Winter als ein Meister des intimen Formates ab. In seiner Krankheit, die ihn von den großen Leinwänden fernhielt, haben seine Bildvorstellungen an vergeistigter Lebendigkeit zugenommen, ja, seine Kunst gewinnt in dieser kleinen Form zusehends neue Kräfte der Konzentration. Teils in festen, mosaikartigen Partikeln funkelnd, teils in hellen Farben pastos vibrierend, fügen sich diese blühenden Melodien schwebend und locker aneinander: delikate Miniaturen von großartigem Reiz. Jüngst zeigte auch Gerhard Hoehme in Schülers Räumen neue Bilder. Seit 1952 in Düsseldorf ansässig, hat sich dieser Vierzigjährige bereits in vielen Ausstellungen einen Namen gemacht. Seine Stärke liegt in den Werken, die er zügig und mit spürbarer Heftigkeit malt, vor allem in einem blautonigen, atmosphärisch gestimmten Hochformat. Wenn er bedächtiger baut, und die Farbe dicker heraustreten läßt, wirkt er nicht so lebendig.



Galerie St. Germain, Paris:
Arman

Galerie Bellechasse, Paris:
Nasser Assar, 1960

AUSSTELLUNGEN

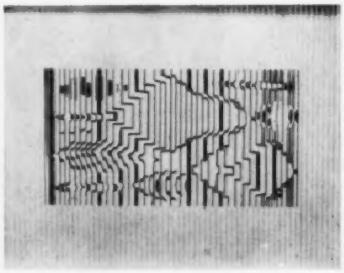
Galerie Art vivant, Paris:
Halpern, 1959

Galerie De France, Paris:
Robert Müller, 1959

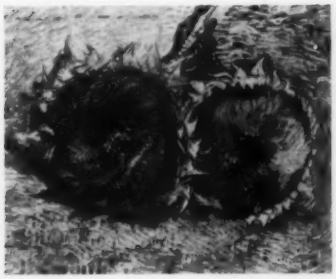
Salon Comparaisons, Paris:
Marc Boussac, 1960

Pavillon de Marsan „Antagonismes", Paris:
Bryen, 1957

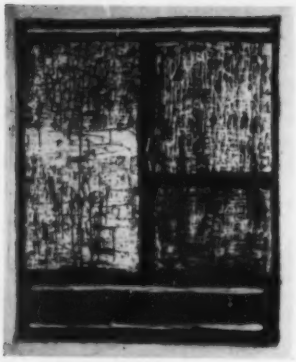
Musée Jaquemart-André, Paris:
Vincent van Gogh, 1887



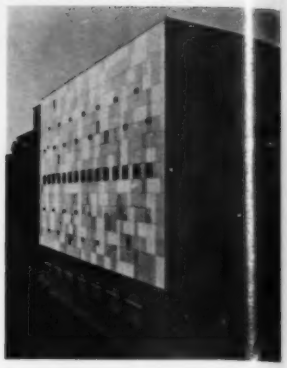
Pavillon de Marsan „Antagonismes", Paris:
Vasarely, 1959



Hamburger Künstlerclub „die insel":
Peter Boll



Galerie Brusberg, Hannover:
Egon Neubauer



Hamburger Elektrizitätswerke:
Entwurf Max M. Mahlmann

Völkerkundemuseum Hamburg:
Pinhas Shaar

Hamburger Kunstverein:
Hans Arp

Galerie Sandner, Hamburg:
Richard Oelze

Märkisches Museum, Witten:
Johannes Geccelli

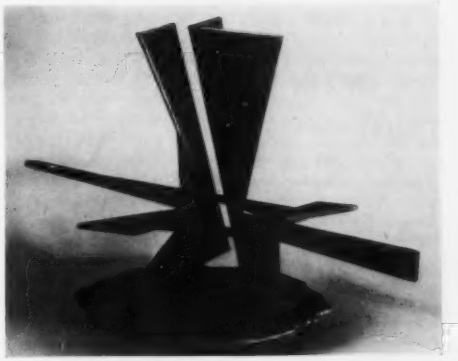
Städt. Kunstsammlungen,
Bonn:
Johannes Schreiter

Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Oskar Schlemmer

Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen:
Alexander Archipenko, 1913

Galerie Änne Abels, Köln:
Winfred Gaul, 1959

Museum Leverkusen:
Lucio Fontana, 1959

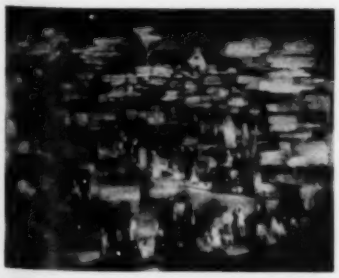


Ausstellungssäle Wuppertal:
Hans Uhlmann, 1959

„Gruppe Rheinland-Pfalz", Mainz:
Heinz Prüstel, 1960

„Gedok", Bonn:
Hermann Berges, 1959

„Gruppe Rheinland-Pfalz", Mainz:
Hans Roosen, 1959



Galerie Paradies, Koblenz:
Carlo Mense, 1959

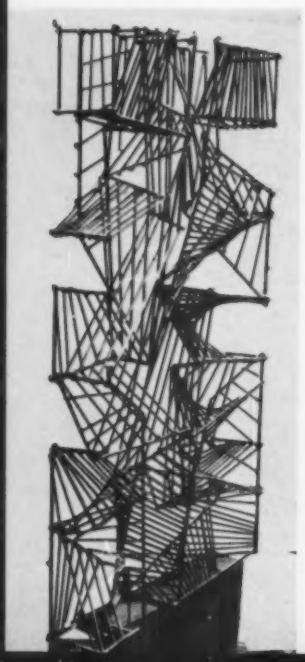
1956

WIR STELLEN VOR:

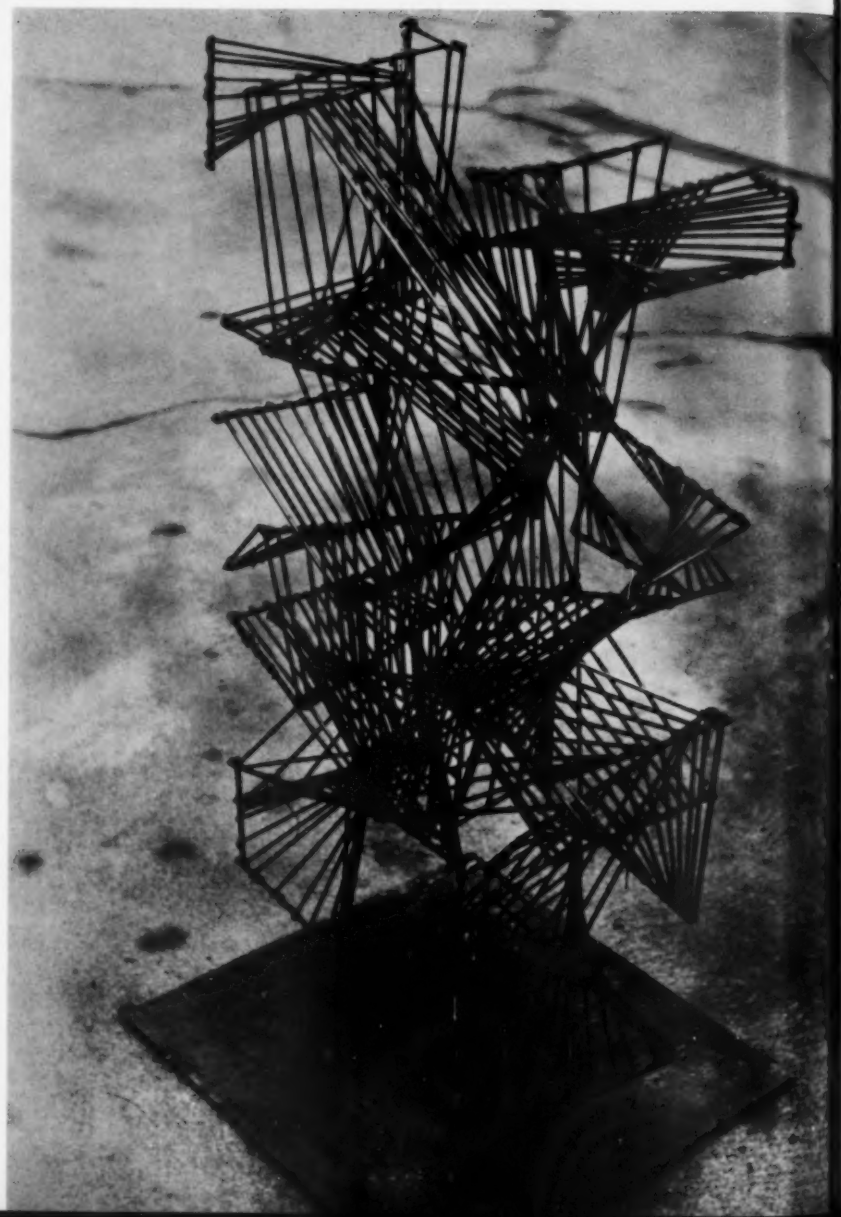
Hanspeter Fitz

Geb. 1929 in Buchen im Odenwald. Zunächst Studium der Musik, dann der Malerei an den Akademien Freiburg und Stuttgart. Nach mehreren Reisen in den Mittelmeerländern 2 Jahre Studium in Paris, dort Beginn mit plastischen Arbeiten. Entscheidende Anregungen auf Reisen im Süden durch Architektur und Pflanzenwelt.
Längere Aufenthalte in Spanien. Auf Ibiza eigenes Atelier.
Seit 1956 zur Erlernung besonders der Metalltechniken, wie Schweißen, Gießen usw., wieder in Deutschland.
Lebt zur Zeit in Stuttgart.
Erste Kollektivausstellung im Frühjahr 1958 in der Galerie Inge Ahlers, Mannheim.
Erster Preis bei der Ausstellung „Kunstpreis der Jugend" 1957 in Baden-Baden.

1957



1957



Von den Jugendlichen, die sich allmonatlich in der Hilton-Galerie einfinden, konnten diesmal nur wenige überzeugen. Recht frei und bewegt und von wirkungssicherer Nuancierung Stephan Stolzes sardische Landschaften und figürliche Skizzen, die im Detail manchen Einfluß seines Lehrers Hans Kuhn verraten. Auch die Metallplastiken des Uhlmann-Schülers Kurt Beck haben Profil, Reimar Venske dagegen will uns offenbar in seiner farbigen Radiertechnik etwas vormachen. Seine Panoramen europäischer Städte bewegen sich bildnerisch auf breit ausgetretenen Wegen. In der lauwarmen Farbe verkümmerte auch die der Radierung eigene, kühle, scharfe Sachlichkeit, die in Ansätzen durchaus vorhanden ist.

Die „Société internationale des graveurs sur bois" XYLON hatte ihre 3. Ausstellung nach Berlin ins Haus am Lützowplatz gesandt, das mit dieser Ausstellung zugleich sein zehnjähriges Jubiläum als Ausstellungsstätte beging. Die erste Kollektion der Xylon-Leute, vor 5 Jahren an gleicher Stelle, war eine erste willkommene Zusammenfassung von Graphikern aus zwölf Ländern. Inzwischen sind Gruppen aus sieben weiteren Staaten zur Gemeinschaft hinzugestoßen, darunter Polen, Dänemark, Schweden, Argentinien und Israel mit zum Teil beachtlichen Beispielen, die das Gesamtbild bereichern. Auch sind innerhalb der einzelnen Ländervertretungen viele neue Gesichter aufgetaucht. Aber den Anspruch, einen wirklich internationalen Querschnitt, eine Auslese der qualitätsvollsten Leistungen auf dem Gebiet der Holzschnittkunst zu bieten, erfüllt die Vereinigung noch nicht ganz. Sie ist ein Gremium von Künstlern, die anscheinend ohne eine gründlich wertende Jury arbeiten; die heterogensten Begabungen treffen sich hier, man sieht — besonders auffällig im Raum der Schweiz — Konventionell-Folkloristisches, Genremäßig-Literarisches neben Arbeiten eines kraftvollen, vitalen Expressionismus abstrakter und gegenständlicher Prägung. Im übrigen kann man feststellen, daß der Holzschnitt zur Zeit keine so führende Stellung in der bildenden Kunst einnimmt, wie etwa zu Anfang unseres Jahrhunderts, zur Zeit Edvard Munchs und der „Brücke". Viele beziehen ihre Anregungen so deutlich aus der Malerei und Plastik, und manche farbige Grafik hat so ausgesprochen malerische Züge, daß hier bisher gültige Gesetze des Holzschnittes verlassen scheinen. Die Kunst des Xylon-Präsidenten Masereel, dessen 70. Geburtstag zu einer kleinen Sonderschau innerhalb dieser Ausstellung Anlaß war, steht in ihrer eindrucksvollen mythologischen und sozialen Aussage und in ihrem Symbolgehalt am Ende einer Entwicklung, die heute kaum echte Nachfolge findet.

Mit „Masken und Mummereien aus 4 Jahrhunderten" setzte die Kunstbibliothek der ehemaligen staatlichen Museen ihre anregenden Kunstausstellungen fort. Trachtenbücher, Bilderhandschriften, Stiche und Aquarelle plauderten höchst amüsant von den Verkleidungskünsten unserer Vorfahren und Zeitgenossen in Paris, Neapel, Amsterdam und vielen deutschen Städten. Der geniale Grafiker Max Slevogt hat bunte Festlichkeit wie kaum ein zweiter deutscher Impressionist geliebt. Die Darbietung seines grafischen Werkes im Amt für Kunst des Rathauses Reinickendorf setzte keine neuen Lichter für die Deutung seiner Kunst, aber sie frischte die Erinnerung auf an einen vehementen Illustrator und einen versierten Meister der Radierung und Lithographie.

Im Knobelsdorff-Flügel des Schlosses Charlottenburg hat man die schon länger aufgestellte Sonderschau „Christliche Kunst Europas", die vornehmlich Bestände der Skulpturenabteilung des Dahlemer Museums enthält, durch einige Neuerwerbungen erweitert. Nach und nach ist auch die Einrichtung in den „Historischen Räumen" des Schlosses vervollständigt worden. Eine Reihe von Berliner Ansichten aus klassizistischer und romantischer Zeit von Eduard Gaertner, Erdmann, Hummel u. a. gewähren Einblick in architektonische Schönheiten der Stadt, die heute zerstört sind, während nebenan, im Langhaus-Bau des Schlosses, in der Ausstellung „Berlin im Altertum", interessante Beispiele vorgeschichtlicher Kunst aus dem Untergrund der Stadt zutage gefördert wurden.

Inzwischen hatte auch die Große Berliner in den Messehallen am Funkturm ihre Tore geöffnet. Das dort Gezeigte — obwohl weiträumig gehängt — ließ einen auf keine Barrikaden klettern. Man hatte den Marktcharakter von früher erfreulich gemindert; immerhin wurden uns noch über 600 Arbeiten präsentiert, und zwar in den gewohnten Fraktionsbildungen: in der „Neuen Gruppe" das beste, wenn auch z. T. etwas künstlich hochgeschraubte Niveau — verkörpert etwa im Schaffen der Berliner Hans Kuhn, Max Kaus, Hans Jaenisch und Hans Laabs. Im „Ring" ging es dann freier und stilistisch gemischter zu: Hans Orlowski, Otto Eglau, Gerhart Schreiter, Hermann Kirchberger unter den Profiliertesten. Und der „Verein" sammelte wie immer die Alten, Abgeschiedenen unter seine Fittiche, obwohl auch das nicht pauschal gilt, denn manch solides Werk fand sich hier, so von Paul Kuhfuß, der auch einen der sechs Tausendmark-Preise der Großen Berliner erhielt. Alles Übrige wurde in den Strudel der „Freien Aussteller", der ehemaligen juryfreien Abteilung, gerissen. Manch prominenter „Parteiloser" stellte hier aus, vor allem aber der Nachwuchs. Gedenk- bzw. Jubiläumskollektionen gab es für George Grosz, für den 75jährigen Hermann Tauber, den 60jährigen Albert Birkle. Die Gruppe „Figura" ist teils so gedrechselt gegenständlich wie ihr Firmenname das vermuten läßt, aber ob die Bonner (tachistische) Künstlervereinigung eine glückliche Alternative dazu war, muß bezweifelt werden.

Heinrich te Losen

KUNSTBRIEF AUS NORDDEUTSCHLAND

Zu den Malern, deren Ruhm sich erst nach ihrem frühen Tod kometenschnell über die Welt verbreitete, zählt Nicolas de Staël (1914—1955). Wie bei Wols und Pollock wurden sein Leben und Schaffen bald zu einer Legende. Anders aber als diese beiden Initiatoren einer neuen Art von Malerei war de Staël weder ein Revolutionär noch ein grundlegender Neuerer des künstlerischen Ausdrucks. Ihm ging es vielmehr um gutgemalte, wirklichkeitserfüllte Bilder. Das führte zu Beginn des Jahres 1960 eine Ausstellung vor Augen, die von der Kestner-Gesellschaft in Hannover und vom Kunstverein in Hamburg veranstaltet wurde und de Staëls Werk erstmals in größerem Umfang nach Deutschland brachte. Sie umfaßte achtzig Bilder aus den Jahren 1944 bis 1955 und spiegelte den wechselvollen Entwicklungsweg des Malers. De Staël begann mit einem dynamisch bewegten abstrakten Expressionismus. Dunkeltonige, dick aufgetragene und gestängehaft geknickte und gebrochene Formen kennzeichnen seine frühen Kompositionen. Erst um 1950 entwickelte der Künstler die ihm eigene unverwechselbare Art, seine Gemälde in Quadern und Würfeln zu spachteln. Nuancierte Grautöne beherrschen einen Teil seiner damaligen Schöpfungen. Während die Frühwerke zeitweilig Parallelen zu Hans Hartung aufweisen, entsprechen die folgenden Arbeiten mit ihrer spezifischen „peinture" manchmal dem gleichzeitigen Schaffen von Serge Poliakoff. Mit den aus Quadern und Würfeln meistens unter einem hohen „Himmel" gebauten Bildern hat er danach die nur ihm eigene Formensprache gefunden. In seiner letzten Schaffensphase tat de Staël dann 1952 den erstaunlichen Schritt zurück zum Gegenständlich-Figurativen. Fußballspieler im Pariser Stadion, „Parc des Princes", Musikanten, Stilleben mit Flaschen und Blumen sowie Landschaften und Meeresmotive von den Küsten Frankreichs werden nun in seine Malerei wieder einbezogen, ohne die zugrundeliegende abstrakte Bildkonzeption aufzugeben. Gerade in dieser späten Phase, die den vorhergegangenen Bildern von „bestechender, doch unbestechlicher Schönheit" folgt, sind die stärksten Schwankungen zu beobachten. Während eine Reihe von kleinen Ölbildern zum Thema „Les Footballeurs" und „Le Parc des Princes" zum vollendetsten und gelungensten gehört, was seit Braque und Matisse an ausgewogener, „schöner" und doch „wahrer" Malerei geschaffen wurde, gehen andere figurativ-gegenständliche Kompositionen wie z. B. „Die Musikanten" oder „Das weiße Schiff" oder „Die schwarze Flasche" kaum über das hinaus, was früher schon etwa Singier oder Pignon in Ausmünzung des Kubismus oder — auf höherem Niveau — der stille große Morandi realisiert haben. Auch wächst die Qualität keineswegs mit den großen Formaten, die der Künstler in den letzten Lebensjahren bevorzugte. Ohne die Spitzenwerke de Staëls in ihrem hohen malerischen Rang zu entwerten, muß das hier einmal ausgesprochen werden. Denn allzu schnell verliert man heutzutage die Maßstäbe, greift man viel zu hoch in die Lyra. Sicher war de Staël ein makelloser Maler mit schöpferischem Elan, dessen Werke trotz — ja wegen — ihrer kostbaren „peinture" von „Wirklichkeit" und „Wagnis" erfüllt sind. Doch bleibt er innerhalb seiner Generation keine „singuläre" Erscheinung, wie behauptet wurde. Dem Stil und Rang nach gehört er zum Kreis der maßgeblichen Maler der gegenwärtigen Ecole de Paris wie Hartung, Soulages, Poliakoff u. a. Daß für seine Gemälde in der Ausstellung Preise zwischen 61 850 DM und 213 750 DM angesetzt waren, und zwar nicht einmal für besonders gute oder charakteristische Werke, das ist doch wohl reichlich übertrieben. De Staël hat sich niemals um äußere Erfolge gekümmert, er folgte seiner Berufung. „Man malt nicht das, was man sieht", erklärte er einmal, „man malt in tausend Vibrationen den Schlag, den man empfing". Auch das ist in seinen besten Bildern zu spüren.

Auf de Staël folgte im März-April Hans Arp im Hamburger Kunstverein. Diese erste große Gesamtausstellung seines Schaffens in Deutschland war zuvor bereits in Essen und Mannheim gezeigt worden (vgl. DAS KUNSTWERK 7/XIII). Neben einigen bedeutenden frühen Arbeiten enthielt sie zahlreiche hierzulande noch unbekannte Skulpturen, Reliefs und Gouachen, die eine eingehendere Betrachtung rechtfertigen. Gerade in diesen neuen Werken triumphiert die für Arp so charakteristische, unaufhörlich quellende Metamorphose. Ihre wandlungsreichen Formen erinnern an Kieselsteine oder Gewächse, Schneebildungen oder Kumuluswolken, Früchte oder Idole, Vögel oder Amphoren. „Pflanzengriffel", „Mondfrucht", „Sternnabel", „Wolkenblumen" — so oder ähnlich lauten ihre ebenso skurrilen wie poesievollen Titel. Am stärksten wirkten wohl diejenigen Marmor- und Bronzeskulpturen, deren Oberflächen glattgeschliffen oder poliert sind. Die nur in Gips ausgeführten Arbeiten muten hingegen vergleichsweise stumpf und leblos an. Neben der Formkonzeption spielt eben der Werkstoff doch eine sehr entscheidende Rolle, die nicht unterschätzt werden darf. Wenn beides genau übereinstimmt, kommen manchmal ungemein reizvolle, teils sensuelle, teils spirituelle Wirkungen zustande. Dafür bildete in der Ausstellung der erst 1959 entstandene „Torso zwischen Blatt und Vogel" (Abb. in DAS KUNSTWERK 7/XIII S. 11) ein faszinierendes Beispiel, dessen gefeilte Goldbronzeoberfläche durch tiefschwarze Ätzungen eigentümlich zu vibrieren scheint. Herrlich auch das blanke, bewegte Marmorgebilde mit dem verschmitzt fragenden Titel „Lilie oder Elefantenzahn?". — Immer wieder kommt bei Arp die Schelmenpoesie seiner dadaistischen Anfänge zum Durchbruch. Ein „Nar-

renspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt waren", nannte sein einstiger Weggefährte Hugo Ball das damalige unbewußt bedeutsame Tun. Wie sehr aber auch strenges Formbewußtsein doch stets am Werke war, bewiesen in der Ausstellung die frühen Reliefs, z. B. das „Porträt Tzara" von 1916 oder die Komposition „Auge-Nase-Schnurrbart" von 1928, die — ebenso wie die Plastiken „Kleiner Torso" (1930) und „Menschliche Konkretion" (1935) — zu den gewichtigsten Stücken der Auswahl zählten. Bei Arp ist das Organische oft mit dem Konstruktiven unlöslich verbunden. Der Künstler scheint sich der Bedeutung seines Frühwerks selbst ziemlich bewußt zu sein. Manche seiner neuesten Reliefs knüpfen ausdrücklich an frühe Konzeptionen an. Dabei gelangen ihm so vollendete, lapidare Gestaltungen wie die „Kopfflasche", der „Nabelsohn" oder die „Nabeltochter". — Gern kreist Arp um die Motive Nabel und Stein. Geburt und Kosmos, das Aufquellen und Aufsteigen ins Unendliche, bilden seine Lieblings- und Leitmotive. Niemals aber wird er faustisch oder gar dämonisch. Immer liegt ein schelmisches Lächeln über seinen Schöpfungen.

„Maler aus Israel" hieß eine Ausstellung, die von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit im Hamburger Völkerkundemuseum veranstaltet wurde. Sie enthielt über hundert Arbeiten von 33 Künstlern und vermittelte erstmals in Deutschland einen Einblick in das gegenwärtige israelische Kunstschaffen. Fast alle Stilrichtungen waren in der Ausstellung vertreten: von impressionistischen Städteansichten bis zu realistischen Figurenszenen, von expressionistischen Landschaften bis zu halbabstrakten Bildnissen, von der naiven Malweise der Sonntagsmaler bis zur ungegenständlichen Komposition. Ein solcher heterogener Eindruck, der wenig spezifisch Israelisches erkennen ließ, ist kaum verwunderlich, wenn man die verschiedenen Geburtsjahrgänge und besonders die Herkunftsländer der Aussteller berücksichtigt. Der älteste von ihnen ist 1897 geboren, der jüngste 1931. Unter den Geburtsländern dominieren Polen, Deutschland und Rußland. Aber auch aus dem Irak und Australien, den Vereinigten Staaten und Argentinien, der Tschechoslowakei, Ungarn und China kommen einzelne Maler. — Im Bereich der gegenständlich-figurativen Malerei, die in der Auswahl bei weitem überwog, spielen Themen aus dem heutigen Leben in Israel eine wichtige Rolle. „Café in Akba", „Hafen von Haifa", „Kirche in Jaffa", „Sabbath in Safad", „Frauen von Galil", „Das Meer von Genezareth" und „Das Leben in einem Kibbuz" lauten bezeichnende Bildtitel. Aus der Fülle der von uns unbekannten Namen sollen nur zwei Maler genannt sein, die sich durch ihre Werke als besonders originell und qualitätvoll herausheben. Der eine von ihnen, Pinkas Shaar (geb. 1923 in Polen), malt vorwiegend alttestamentarische Motive wie z. B. die „Opferung Isaaks" oder „David und Saul" in umrißbetonten, poetisch-skurrilen Bildern. Und Efraim Molad (geb. 1931 in Buenos Aires), der jüngste der Gruppe, zeichnet sich in seinen abstrakten Kompositionen durch eine fast pariserische „peinture" aus. — Vergleicht man die Ausstellung mit dem Beitrag Israels zur Gegenwartskunst, der in den letzten Jahren auf der Biennale in Venedig und der Brüsseler Weltausstellung gezeigt wurde, so muß man leider feststellen, daß in Hamburg weniger Spitzenwerke als vielmehr akzeptale Durchschnittsleistungen zu sehen waren.

„Italienische Maler von heute" präsentierte die kürzlich von Hannover nach Hamburg übergesiedelte Galerie Brockstedt in ihren neuen Räumen in der Warburgstraße 33 (im Zusammenwirken mit dem Istituto Italiano). Eine eigentümliche Vitalität der Farbe kennzeichnete die ausgestellten Arbeiten. Die führenden Italiener der mittleren und jüngeren Generation, die fast ausnahmslos abstrakt malen, knüpfen in ihrer betonten Dynamik offenbar häufig — bewußt oder auch unbewußt — an die Futuristen an, ähnlich wie bei uns die entsprechenden Talente im frühen Kandinsky ihren wahlverwandten Vorläufer erblicken. Neben einer solchen italienischen Vitalität, die sich in Hamburg in erster Linie bei Birolli, Morlotti und Vedova zeigte (leider fehlte der wichtige Morenti), spielen eine mediterrane Gemessenheit und magische Stille der Form eine wesentliche Rolle, ein ausgeprägter Sinn für alles das, was wir als „Italianità" empfinden. Wenn diese Komponente auch äußerlich etwas zurücktritt hinter dem Elan eines weltumspannenden Dynamismus, so bleibt sie doch stellenweise deutlich spürbar, zum Beispiel in den Werken von Cassinari und Afro, Ajmone und Chighine. Im Grunde sind die beiden genannten Pole, das Dynamisch-Vitale und das Statisch-Ausgewogene, bereits in der „klassischen" Moderne Italiens während der kühnen Aufbruchsjahre unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg im Gegensatzpaar „Futurismus" und „Pittura Metafisica" vorgeformt. — Eine Synthese zwischen dem rein Malerischen und formbewußter Komposition verkörpern die Gemälde von Afro, der als ein Maler von hohen Graden längst internationalen Ruhm erlangte. Eine Neuentdeckung hingegen bildet der hierzulande noch gänzlich unbekannte Carmassi, der jüngste der Aussteller (geb. 1925), der in seinen Bildern eine bemerkenswerte Malkultur mit recht originellen kompositorischen Einfällen verbindet und so eine geglückte Synthese herstellt zwischen den beiden genannten Komponenten der Vitalität und Ausgewogenheit.

Der Hamburger Künstlerclub „die insel" stellte im Januar/Februar Manfred Großmann, im März Alexandra Povórina und im April Peter Boll aus. Der 1929 geborene Manfred Großmann empfing seine wesentlichen künstlerischen Impulse in der Gastdozentenklasse der Kunsthochschule am Lerchenfeld. Von allen seinen Lehrern hinterließ ihm dort Nay den für sein weiteres Schaffen richtungweisenden Eindruck. Nays Vorstellung vom „Gestaltwert der Farbe" und seine um jene Zeit (1954) entwickelte „chromatische Satztechnik" gaben dem jungen Maler die Grundlagen, um nun auf eigene Faust auf der vollen Klaviatur seiner blühenden Palette bildnerisch zu musizieren. Wie nur wenige seiner gleichaltrigen Kollegen ist Großmann ein ausgesprochener Kolorist, für den die Farbe Ausgangspunkt und Ziel jeder Komposition bildet. Stets geht es ihm darum, innerhalb der Bildfläche einen nicht-illusionistischen Raum ausschließlich mit den Mitteln der Farbe zu gestalten, raumschaffende chromatische Beziehungen und Ordnungen herzustellen. Das bedeutet mehr — und grundsätzlich anderes — als bloß eine dekorative Rhythmisierung der Bildebene, die dabei sozusagen als Nebenprodukt entsteht. Die Tiefendimension wird als Fläche gesetzt, der Flachraum gerät in malerische Bewegung, Rhythmus und Volumen ergeben sich aus den Farbwerten und Rapporten. Großmann vermeidet die Klippen und Verführungen des Tachismus. Er ist eine ungewöhnliche malerische Begabung, deren weiteren Weg man verfolgen sollte. Alexandra Povórina, die Gattin des Malers und Schriftstellers Friedrich Ahlers-Hestermann, ist gebürtige Russin, stand zur Zeit der Fauves in Paris dem Café-du-Dôme-Kreis und Brancusi nahe und begann bereits in den zwanziger Jahren abstrakt zu malen. Alle ihre Arbeiten kennzeichnet eine vitale Phantasie, die häufig die Form sprengt. Am originellsten und phantasievollsten wirkten in Hamburg sicher ihre neuen Collagen, mit denen sie ihren eigensten Beitrag leistet.

Peter Boll (geb. 1934 in Hamburg) kam auf Umwegen zur Malerei und fand schließlich auf Stromboli, der dunklen Vulkaninsel mit den grauen Felsen und dem schwarzen Strand, wo er über ein Jahr lang lebte, sein Tahiti. Im Anschluß an Cézanne bemüht er sich in seinen Landschaften von den Äolischen Inseln um einen „gebauten" Impressionismus, dessen Bausteine die mit dem Auge wahrgenommenen und abstrahierend in Malerei umgesetzten Formen der Natur bilden. Dabei spielt auch ein intensives Lichterlebnis eine wichtige Rolle, das sich in seinen kalkig-grauen Bildern auf merkwürdige Weise spiegelt.

Eine leider nur selten gebotene Gelegenheit, das Schaffen des abseits in Worpswede lebenden Richard Oelze (geb. 1900) näher zu studieren, vermittelte eine Ausstellung in der Galerie Sandner. Während die drei auf der „documenta II" gezeigten Gemälde von Oelze nur seine gegenwärtige Periode eines abstrakten Surrealismus vor Augen führten, mit dem er sich inzwischen von Max Ernst in Richtung auf Dubuffet bewegte, ohne seine Eigenart aufzugeben, sah man nun bei Birgit Sandner Beispiele der voraufgegangenen Schaffensphasen seit Kriegsende. Da dominieren zunächst gespenstische Köpfe und Menschengruppen, die zum Teil durch die Gebärde ihrer Hände oder wallende Tücher abweisend verhüllt sind, Gestalten, in denen etwas vom Geiste eines Goya oder Ensor auf eigenwillige Weise fortlebt. Sie bewegen sich oft auch wie phantastische Fische oder quillende Wasserpflanzen in einem surrealen Aquarium, von unsichtbaren Strömungen leise hin- und hergetrieben. Der sie im Bildbereich umgebende Raum scheint auf eine imaginäre Glasscheibe, die das „Aquarium" gleichsam zum Beschauer hin abschließt, bezogen und gegen die Fläche gedrückt. Die flach verfließenden Figuren muten deshalb nahezu körperlos an, ihre bleich verwaschenen Farben sind dünn in Ollasur aufgetragen und wirken, als ob sie bei Nacht konzipiert seien. Das gilt auch für den „Vergessenen Traum eines Bildhauers", bei dem man an Max Ernsts Phase der „Sumpfengel" von 1940 in Arizona denken mag.

Die Kestner-Gesellschaft in Hannover zeigte nach den Werken von de Staël Handzeichnungen und Aquarelle sowie einige Pastelle, Lithographien und Plastiken von Oskar Schlemmer (1888—1943), und zwar 158 Arbeiten, die aus dem Nachlaß stammen. Die Ausstellung, die anschließend nach nach Mannheim, Saarbrücken, Ulm, Wiesbaden, Karlsruhe, Oldenburg, Bremen und Kiel wandert, vermittelte einen überzeugenden Eindruck von dem ebenso klassisch-strengen wie menschlich subtilen Schaffen dieses bedeutenden Künstlers, dessen Bilder ständig um die Themen „Der Mensch", „Der Mensch in der Gemeinschaft" und „Der Mensch im Raum" kreisen. Die Frühjahrsausstellung des Kunstvereins Hannover ließ ein bei derartigen Veranstaltungen ungewöhnliches Niveau erkennen. Sie wirkte recht konzentriert und enthielt manches beachtliche Werk. Zu den nachhaltigen Eindrücken zählen u. a. Bilder von Bargheer, Gilles und Nay, außerdem von Buchheister, Oelze, Trökes, Trier und Zimmermann. Interessant und zum Teil gelungen wirkten neue Arbeiten von Hoehme, Jaenisch, Neubauer und Sigrid Kopfermann. Unter den Bildhauern traten Cimiotti, der Hannoveraner Helmut Rogge und besonders Ludwig Gabriel Schrieber durch eigenwillige Schöpfungen hervor.

Gleichzeitig zeigte die Galerie Brusberg Gemälde und Graphiken des in Ibiza lebenden Malers Egon Neubauer (geb. 1920). Neubauer hat seine Malweise geändert, ohne die ihm eigene Konzeption aufzugeben.

Er bevorzugt jetzt sehr große Formate, die er auf malerische Weise in rechtwinklige Felder gliedert und mit strähnig oder gitterartig herabrinnender Farbe füllt. Diese Farbe wurde zuweilen mit kristallinischem Sand aus einem Steinbruch vermischt und gewinnt dadurch eine körnige Struktur und leicht profilierte Oberfläche. Neubauers Palette ist sparsam. Farbakkorde von Ocker und Weinrot, Rostbraun und fahlem Gelb treten aus den dunklen „Fassungen" seiner Kompositionen hervor. „Einöde" oder „Salzflora" lauten bezeichnende Bildtitel. Fast alle Gemälde haben — ähnlich wie vergleichbare Schöpfungen des Amerikaners Rothko — etwas Weiträumiges und Beruhigendes. Sie bilden neuartige Meditationstafeln.

Unermüdlich setzt in Hannover die abseits beim Schwarzen Bär gelegene Galerie Seide ihre originelle Ausstellungstätigkeit fort. Unter dem Titel „das einfache das schwer zu machen ist" wurden im April Künstler zusammengefaßt, die „Raster"-Kompositionen bevorzugen. Von ihnen sind die beiden Düsseldorfer Heinz Mack und Otto Piene schon verschiedentlich hervorgetreten. Mack zeigt nun u. a. einen „Lichtkubus" sowie in Metall gestanzte Bilder, Piene beschränkt sich auf monochrome Bildtafeln in Gelb mit punktartiger Reliefierung. Günther Ueckers Kompositionen sind mit Nägeln dicht bespickt. Der Italiener Piero Dorazio erzielt ähnliche Wirkungen mit rein malerischen Mitteln. Einen etwas verspäteten dadaistischen Spaß machte man sich mit Bildern von Ilse-Susanne Dwinger, die mit geschminkten Lippen „beküßt" wurden. Wichtiger als die einzelnen Arbeiten ist wohl der Gesamteindruck, der ebenso wie die selbstverfertigten Kataloge und die spleenige Zeitschrift „Yardbird" die vielfältigen Einfälle des jungen Herrn Seide erkennen läßt. Sicherlich trägt das Unternehmen dazu bei, die Tradition von Schwitters auf veränderter Ebene fortzusetzen und für die jungen Leute von Hannover neu zu beleben.

Der seltene Fall, daß ein konstruktivistischer Maler an der Gestaltung eines Gebäudes mitwirkte, trat vor einiger Zeit in Hamburg ein. Das neue Abspannwerk der Hamburger Elektrizitätswerke (HEW) am Gertrudenkirchhof in der Innenstadt bildet einen nahezu fensterlosen kubischen Block, der nach einem Entwurf des Malers Max H. Mahlmann mit geschliffenen Kunststeinplatten in vier Naturfarbtönen (zwei Graus, ein weißer Ton und ein Schieferschwarz) verkleidet wurde. Mahlmann ist es gelungen, diese beträchtliche Außenfläche unauffällig und doch prägnant zu rhythmisieren.

Zum Gedenken an den Hamburger Maler Reinhard Drenkhahn (1926—1959), der vor einem Jahr jung aus dem Leben schied, veranstaltete der Kunstverein Hamburg im Mai eine Ausstellung seines hinterlassenen Werkes. Siebzig Gemälde und eine Reihe graphischer Arbeiten vermittelten eine eindrucksvolle Übersicht über ein zwar Fragment gebliebenes, aber doch erstaunlich reiches und von Grund auf echtes Schaffen. Drenkhahn zählte zu den immer selteneren Malern, die es sich nicht leicht machen und mühevoll, von Zweifeln und Spannungen gehemmt und getrieben, ihren eigenen Weg bis zu Ende gehen. Ein norddeutsch-verschlossener Künstler, von einer etwas ungelenken, aber anziehend grüblerischen Art, trug er Abgründe in sich, von denen nur wenige wußten, eine dunkle zerstörerische Komponente, die zugleich sein Schaffensimpuls war und teilweise auch in seine Bilder eingegangen ist. — Erst auf Umwegen gelangte Drenkhahn zur Malerei, die er u. a. bei Willem Grimm und Arnold Fiedler in Hamburg studierte. Nach dunkeltonigen Fabrikbildern und Industrielandschaften, in denen sich eine Vorliebe des Künstlers für die Formen von Schornsteinen und Ofenrohren zeigt und besonders eine Neigung zum Surrealen und Stillebenhaften, malte Drenkhahn 1956 spanische Küsten in flachem, horizontalem Format, die manchmal eine erstaunliche, Nicolas de Staël vergleichbare malerische Intensität und „peinture" aufweisen. Anschließend beherrschen nacheinander drei Motive Drenkhahns Schaffen: „Strandläufer", „Leitermänner" und „Ofensteine". Die Strandläufer sind bizarre stachelige Gestalten, die sich chimärenhaft in grauen oder rostbraunen Farbtönen durch weite Bildräume bewegen. Und die Leitermänner, dunkle schemenhafte Wesen, die sich meistens von einem Leitergerüst herabbeugen, erinnern zuweilen an einen Gekreuzigten und wirken wie Boten des Todes. — Im letzten Lebensjahr wandte sich Drenkhahn unter dem Eindruck der heute dominierenden Tendenz zu Tachismus und Materialmalerei einer abstrakteren Formensprache zu, ohne seine malerischen und motivischen Eigenarten aufzugeben. Neben den Strandläufern und anderen Themen von Küste und Meer wie allerlei Strandgut, Disteln, Käfern, Krebsen und Krabbentieren lieferten ihm Mauerschichtungen und vor allem „Ofensteine" Ausgangspunkte für lavaartig geronnene und versteinerte, plastisch profilierte Kompositionen, deren koloristische Skala von geheimnisvollen Schutt- und Rostfarben bestimmt wird.

Im Mai folgte in der „Insel" eine Ausstellung des Berliner Malers Hans Thiemann, der gerade fünfzig Jahre alt geworden war. Thiemann zählt zu den Stillen im Lande, obwohl er durchaus etwas zu sagen hat. In seinem Schaffen paaren sich Intellekt und Intuition auf sehr persönliche Weise. Er beherrscht den Umgang mit den bildnerischen Mitteln und legt sich gleichzeitig stets Rechenschaft ab über sein künstlerisches Tun. Er besitzt einen überlegenen reflektiven Geist, der Wort, Schrift und Bild mit leiser Ironie und zielsicheren Pointen handhabt. — Die entscheidenden künstlerischen Impulse empfing Thiemann von Klee und Kandinsky, deren Schüler er am Dessauer Bauhaus war. Stilistisch knüpfte er in erster Linie an den „späten" Kandinsky der Bauhausjahre an. Doch auch noch von ganz anderer Seite kamen wichtige formale und gegenständliche Elemente hinzu: vom Surrealismus. Aus einer eigentümlichen Synthese beider Strömungen hat sich die für Thiemann bis heute charakteristische Ausdrucksweise entwickelt. Ihr wichtigstes Merkmal ist ein Zug zum Klaren, Behutsamen, zuweilen auch Geklügelten, der weniger einer Temperamentlosigkeit als vielmehr einer bewußt geübten Disziplin entspringt. Thiemanns Kompositionen sind streng gebaut, seine Malgründe altmeisterlich präpariert, seine Linien und Kurven exakt gezogen, seine Farbtöne makellos aufgetragen oder in eigentümlich transparenten Lagen neben- oder übereinander gestrichen, gesetzt, getupft oder gespritzt. Vor allem aber tritt in seinen Bildern eine formale und bedeutungsmäßige Mehrschichtigkeit zutage, die sich auf verschiedenen Existenz-Ebenen entfaltet. Ornamente, Gegenstände und Räume sind merkwürdig ineinander verschränkt, verkantet, verschlungen oder übereinandergeschichtet, wobei die einzelnen Zonen transparent bleiben. Verschiedenartige Texturen oder Requisiten, zum Beispiel Wasserspiegel, Holzmaserungen, Bergkristalle oder Masken, Torsen, ein Krug, eine Staffelei u. a., greifen ineinander und bewirken so magisch-poetische Kontakte. Wie schon bei Klee, ergeben sich die Bildtitel erst nachträglich, und zwar häufig aus Wortspielen mit doppelsinniger Bedeutung. Oder aber es wird etwas bis dahin visuell Unvorstellbares veranschaulicht, im Kleeschen Sinne „sichtbar gemacht", z. B. eine „Abgespulte Perspektive". Die Grenzen zwischen dem Abstrakten und Konkreten sind fließend geworden, beide Bereiche lassen sich nicht mehr in Kategorien pressen.

In einem zum Abbruch bestimmten Gebäude in einer bis vor kurzem verrufenen Gegend im Zentrum von Hamburg zeigte Paul Wunderlich (geb. 1928), der seit langem an der Hamburger Kunsthochschule als Lithograph wirkt, im Mai/Juni neue Arbeiten aus den letzten drei Jahren. Die Räume eines alten Textilladens verwandelte er in eine ungemein attraktive Galerie, die seinen Bildern einen pittoresken Rahmen bot. Wunderlich hat manche Wandlungen durchgemacht, ehe er nun offenbar zu sich selbst fand. Seine neuen Bilder sind eine Überraschung: vom Tachistisch-Informalen entwickelte er sich zum Surreal-Figürlichen, ohne seine früheren Erfahrungen im Umgang mit den bildnerischen Mitteln aufzugeben. — Bereits in seinen Ölbildern, die auf hartem Holz teils lasierend, teils deckend gemalt sind, kommt Wunderlichs neue, von einem makabren Ästhetizismus geprägte Darstellungsweise gut zum Ausdruck. Eigentümlich chimärische Gestalten, z. B. ein „Mann mit Goldzahn" oder „Akt mit Ratte", dessen Konzeption sicher von Horst Janssens Figurenwelt beeinflußt wurde, ein „rosa Mann" oder zwei seltsam verkürzte „Kinder" beherrschen die Szene, die sich vorwiegend auf raffiniert gemalten Braun- und Sepiatönen abspielt. Die Stärke Wunderlichs aber sind seine Lithographien, 22 faszinierende Blätter von 1958 bis 1960, zu denen noch die acht Steindrucke umfassende Folge der „20.-Juli-Mappe" mit einem Text von Max Bense gehört. Da gibt es merkwürdig verfremdete Köpfe mit oszillierenden Profilen wie „Semper idem" oder „Who is Who", eine ironisch pointierte „Mona Lisa" oder eine durch Fisch- und Introitus-Symbole entlarvte „Sandwich-Lady". Wie Prof. Bense in seiner Eröffnungsansprache erklärte, scheint in Wunderlichs satyrischer, polemischer und schwarzgalliger Kunst „das Prinzip Hoffnung dispensiert". Eine „Methode des dualen Blicks, des gedoppelten Vogelauges" führt zu neuen ästhetischen Botschaften, die „jede bourgeoise Befriedigung durch Kunst" ein für allemal unmöglich machen. — Alle diese Blätter, in denen etwas vom Geist eines Daumier, Dali und Dubuffet spukt, sind wunderbar gedruckt, in einer an Mourlot erinnernden Steindrucktechnik. Neben satten Schwarzflächen stehen transparente Grautöne von höchst sublimem Reiz. Auch der Steinspiegel ist auf subtile Weise mitgedruckt und in die Bildkonzeption einbezogen. Selten sah man so vollendete Lithographien, Blätter, die sicher eines Tages von Sammlern gesucht werden.

Hanns Theodor Flemming

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Von zwei Akzenten der Frühjahrs-Ausstellungssaison soll in diesem Bericht besonders gehandelt werden: von der Schau „Monochrome Malerei" einerseits und von den zahlreichen, der modernen Plastik gewidmeten Expositionen andererseits.

„Monochrome Malerei" — unter diesem Titel faßte der neue Leverkusener Museumsdirektor Dr. Kultermann Arbeiten der jungen Avantgarde von Rothko über Klein und Tàpies bis zu Piene und Mack hin zusammen. Er möchte dabei den Titel nur als Provisorium verstanden wissen, ähnlich wie fast alle Titel, mit denen man „Richtungen" und „Tendenzen" belegt, ein Behelf sind. Aber die Monochromie (sie ist durchaus nicht identisch mit der „farblosen" Grisaillemalerei des Mittelalters) erscheint ihm als ein einheitliches und entscheidendes Ingredienz einer neuen künstlerischen Ausdrucksform, als ein Mantel, unter dem sich die heterogensten Erscheinungen verbinden. Die Untertitel, die Kultermann den einzelnen Gruppen gibt, machen diese Variabilität augenfällig, da ist von „Sensibilität", von „Natur", „Zeichen", „Ordnung", „Raum", „Bewegung" die Rede, aber all dieses wird realisiert in einer mehr oder weniger konsequent gehandhabten Monochromie.

Die Schau ist exemplarisch gemeint, pointiert könnte man davon sprechen, daß hier ein neuer Stil dokumentiert (oder auch kreiert?) werden soll. Schon die Gestaltung des Kataloges mit einem Vorwort von Dr. Kultermann und programmatischen Äußerungen der zur Exposition eingeladenen Maler, wie auch der rege Besuch der Ausstellungseröffnung durch künstlerische Avantgarde-Prominenz machen das deutlich. Und um des Exempels willen, auch weil sie mit wagemutigem Engagement neues Terrain zu erschließen sucht, soll die Schau hier in einer den Rahmen dieser Chronik sprengenden Ausführlichkeit gewürdigt werden.

Auf die Gefahr hin, in das Lager der Reaktionäre verbannt zu werden — ich möchte einige grundsätzliche Einwendungen machen.

Sie sollen sich nicht darauf beziehen, daß die Gewichte innerhalb der Schau nicht entsprechend der künstlerischen Qualität verteilt sind — so ist beispielsweise von Rothko und Tàpies nur je ein Werk gezeigt worden, während die Düsseldorfer Mack und Piene (deren schöpferische Potenz hier nicht in Frage gestellt werden soll), mit je fünf Arbeiten vertreten sind. Das sind Fragen des Kunstmarktes und der Finanzkraft des Museums, die jedoch mit dem Prinzip nichts zu tun haben. Die Einwände beziehen sich jedoch von einem anderen Gesichtspunkt her auch auf die Auswahl. Zum Beispiel: Da wird ein Bild von Rupprecht Geiger gezeigt, das schon vom Titel her Zweifel an der echten Monochromie aufkommen läßt „Blaues Rechteck vor rot bis schwarz". Gewiß, das Blau spielt rein quantitativ nur eine geringe Rolle, es macht einen Bruchteil der großzügig ausgebreiteten Rot-Schwarz Nuancenskala aus. Aber die „Monochromie" ist hier nur e i n Element des Bildes. Das Thema — und darauf deutet auch der Titel hin — ist die Rivalität z w e i e r Farben, das Duell eben zwischen Rot-Schwarz und Blau, zwischen der Quantität (die gebrochene Farbe) und der Qualität (die reine Farbe). Geiger erhebt damit zum alleinigen Bildinhalt ein malerisches Problem, das beispielsweise auch von Gogh (um hier nur dies eine willkürlich gewählte Beispiel zu nennen) beschäftigte, wenn er in seine Marinebilder — auf gebrochenes Gelb und Grün — eine kleine Trikolore setzte: Die reine Farbe, in sparsamster Dosierung, springt den Betrachter an und schafft dadurch Räumlichkeit. Die Monochromie des Grundes in dem Bild von Geiger (wobei man notfalls bereit sein kann, Schwarz als einen Bestandteil von Rot anzuerkennen, was jedoch nicht ganz zutreffend ist) bildet eine von mehreren Möglichkeiten, das Bildthema zu verwirklichen, eine von vielen, aber nicht die entscheidende. — Ein weiteres Beispiel: Georges Mathieu. Auch das von ihm gezeigte Bild ist nicht im strengen Sinne monochrom, wogegen nichts einzuwenden wäre, wäre Mathieu im übrigen ein konsequenter Vertreter einfarbiger Malerei. Aber gerade das ist bei ihm schwerlich zu sagen, sind doch seine Bilder zumeist auf dem Kontrast von Schrift und Grund aufgebaut, der durch einen weiteren raumbildenden Farbquerschläger noch betont wird. Das Leverkusener Bild ist also mehr eine Ausnahme im Werke Mathieus und darum als Beispiel nicht sehr überzeugend. Man spreche nicht von Beckmesserei. Da dies nicht die einzigen Beispiele sind, die unpräzise ausgewählt wurden (Gaul, Dorazio, Meloni u. a. wären weiterhin anzuführen), kann man nicht ohne weiteres darüber hinweggehen.

Ein weiterer Einwand bezieht sich auf die klare Abgrenzung dessen, was Kultermann als eine neue Tendenz darlegen möchte. Er spricht in seinem Vorwort ausdrücklich davon, daß sich das Neue „scheinbar diametral von dem (Anliegen) des Tachismus unterscheidet, in Wirklichkeit jedoch an die positiven Charakteristika dieser Bewegung anknüpft." Hier hätten Übergänge und positiv Neues klar voneinander getrennt werden müssen. Stattdessen erscheint Baumeister neben Rainer, Mathieu neben Rothko, Klein (dessen menschliche „Diagramme" — obwohl monochrom — Paradebeispiele für den Tachismus sind!) neben Geccelli. Und damit wäre man bei einem weiteren Dilemma der Ausstellung angelangt: den gliedernden Überschriften. Daß man Baumeisters Malerei mit dem Schlagwort „Zeichen" charakterisieren kann, ist durchaus einleuchtend. Wo aber sind solche bei Dorazio und bei Rainer zu finden? Wenn bei Fontana und Geiger — sicher zu Recht — von Raum gesprochen wird, warum fehlt Rothko in diesem Zusammenhang? Wenn Klein als „sensibel" deklariert wird (wer zwingt mich übrigens, seine zur „zone de sensibilité picturale immaterielle" erklärte Partie schlecht getünchter Wand monochrom zu sehen? Wenn schon der Maler für sich unbeschränkte Freiheit beansprucht, so kann er dem Betrachter die gleiche nicht absprechen!), hätten Piene, Mack und viele andere Maler nicht den gleichen Anspruch, für sensibel erklärt zu werden? Welche Rolle spielt Tàpies, der ganz eindeutig vom Informellen herkommt, aber auch mit gleichem Recht als monochrom bezeichnet wird, in diesem Zusammenhang?

Der Rezensent dieser Ausstellung befindet sich in einer schwierigen Lage: Er findet die beiden Grundideen dieser Ausstellung, eben die Darstellung der zweifellos schon erkennbaren neuen Tendenzen und die Demonstration der Rolle, die die Monochromie innerhalb der neuesten Malerei spielt, überaus glücklich und fruchtbar. Wollte man mit dieser Ausstellung nur darlegen, wie viele Künstler unterschiedlichster Stiltendenzen zu monochromen Realisationen greifen — es wäre gegen sie, so wie sie sich jetzt darbietet, nichts einzuwenden. Dankbarer wäre es gewesen, hätte man zeigen wollen, warum monochrome Lösungen so oft angestrebt werden, daß sie vielfach — bei Piene kommt das im programmatischen Text ebenso zum Ausdruck wie bei Geccelli und für Tàpies gilt es gleichermaßen wie für Rothko — bevorzugt werden, um das malerische Problem in möglichster Reinheit zu realisieren. (In gleicher Weise wie früher oft die „abstrakte" Zeichnung als Medium verwandt wurde.) Das wichtigste Thema der Ausstellung aber, die Präsentation der „art nouveau", scheitert an unklaren Begriffsbestimmungen. Mir möchte scheinen, daß das Neue nicht eine „art monochrome" ist, daß es vielmehr um andere, sehr verschiedenartige Aspekte geht, etwa um die Demonstration räumlicher Probleme oder um die Realisation von Bewegung mit fast statischen Mitteln. Das Gemeinsame wäre eher in einem gewissen Purismus zu suchen, in der Bemühung um exemplarische Darstellung, und diesem Purismus ist die Monochromie häufig ein dienliches Vehikel. Das Pendel schlägt zurück, vom Psychogramm zum — prononciert ausgedrückt — Paradigma. Nahum Gabo und Mondrian werden als Ahnen zitiert — und das ist sicher kein Zufall.

Plastik-Ausstellungen sind im Allgemeinen nicht sehr häufig. Die Regie des Zufalls häufte sie in diesem Frühjahr, so daß man gleich mehrere größere zu gleicher Zeit besuchen konnte. Die bedeutendste war wohl die des K ö l n e r W a l l r a f - R i c h a r t z - M u s e u m s (in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein), die dem russischen, in Paris lebenden Bildhauer O s s i p Z a d k i n gewidmet ist. Zadkin, zumeist bekannt durch sein Denkmal für die zerstörte Stadt Rotterdam, zählt mit Lipchitz und Laurens zu den bedeutendsten Vertretern des plastischen Kubismus. Schärfer noch als Laurens kantet er die Formen auf, läßt Rohzustände des Materials — zumeist Bronze — sichtbar stehen. Eine manieristische Dehnung der Proportionen, starke Richtungswechsel in den Gelenken und expressiv ausfahrende Gebärden charakterisieren seinen Stil. Die antike Mythe bildet gleichermaßen das Thema seiner Arbeiten wie aktuelle Themen, wobei auch der klassische Stoff immer in einen Bezug zum Heute gestellt wird. Die Schau gibt einen guten Überblick über die Entwicklung Zadkins von seinen vorkubistischen Anfängen bis in die jüngste Zeit hinein, nur beeinträchtigt die dicht gedrängte Aufstellung im Erdgeschoßsaal des Wallraf-Richartz-Museums die Wirkung des Einzelwerkes außerordentlich — ein Manko, das durch den geplanten Bau einer Kunsthalle behoben werden wird.

Zadkin, 1890 geboren, wuchs direkt in die Welt des Kubismus hinein. Der Deutsche U h l m a n n, 10 Jahre jünger, geht von ganz anderen Voraussetzungen aus. Er war ursprünglich Ingenieur, und das Mathematische, das Kalkül beherrscht bis heute seine Plastiken. Dabei gelangt er zu den eindrucksvollsten Lösungen dort, wo er architektonische Bindungen eingeht, sei es in der Gestaltung einer Plastik für einen offenen Platz, oder bei direkter Anlehnung an den Bau. Hier vermag das dynamische Spiel seiner geometrischen Formen im Reflex oder Kontrast zum Bau sich frei zu entfalten. In der freien Plastik stößt man sich immer wieder an einer auffälligen Magerkeit der Erfindung, die sich nicht als konsequente Reduktion auf sparsamste Elemente deuten läßt. (W u p p e r t a l - B a r m e n, A u s s t e l l u n g s s ä l e.)

In K r e f e l d, M u s e u m H a u s L a n g e kam der Süddeutsche H a j e k als einer der jungen Generation mit einer großen Ausstellung zu Worte. Die Schau war eine Überraschung. Hatte man bisher hier in Westdeutschland fast ausschließlich Kleinplastik gesehen, so wurden in Krefeld auch größere Arbeiten gezeigt. Die kleinen Stücke sind zumeist durch eine betont weiche, unentschiedene Führung der Linien und Konturen charakterisiert, sie sind eigentlich mehr durch das Wachs des ursprünglichen Kerns in ihrer Form bestimmt als durch das Metall des endgültigen Gusses. Die größeren und vor allem jüngeren Arbeiten zeigen nun eine stärkere Sprödigkeit der Form, eine gewisse Herbheit des Ausdruckes und darüber hinaus auch ein gesteigertes Raumempfinden sowie neugewonnene technische Brillanz.

In der Düsseldorfer G a l e r i e 22 stellte der Wuppertaler, in Düsseldorf lebende W e r t h m a n n aus, der zwar wie Hajek zum Jahrgang 1927 zählt, aber weit später als sein süddeutscher Kollege zu einem eigenen Stil findet. Seine frühen Holzarbeiten hielten sich etwa auf der Linie von Szekessy, seit einiger Zeit ist Stahl das Material seiner Plastiken. Kann man bei Hajek bereits von einem Personalstil sprechen, der sich, je länger desto kräftiger ausprägt, so ist bei Werthmann das Herkommen, das Vorbild immer noch recht deutlich erkennbar. Da spielt ein wenig Lardera hinein, auch Kricke klingt gelegentlich an, für manche Raumdispositionen möchte man Hajek als Vorbild anführen. Dagegen ist nichts einzuwenden, wenn von hier aus der Absprung zu individuellen Lösungen gefunden wird, die sich in Details wie in den Kompositionen auch bereits ankündigen. — Schließlich soll am Schluß des Referates über die Plastikausstellungen auch noch auf die Ausstellung von Werken E m y R o e d e r s bei V ö m e l anläßlich ihres 70. Geburtstages hingewiesen werden.

Von den der Malerei gewidmeten Ausstellungen des Rheinlandes war wohl die des K u n s t v e r e i n s f ü r d i e R h e i n l a n d e u n d W e s t f a l e n in Düsseldorf die bedeutendste: Sie breitete das Lebenswerk Christian R o h l f s' aus, dieses großartigen Außenseiters, der quasi im Alleingang die verschiedenen Stile des 19. Jahrhunderts sich aneignete, und der dann im hohen Alter von bereits 60 Jahren Kontakt bekam mit dem Jugendstil, den Fauves und den Expressionisten. Aber er ließ sich von keiner Richtung mehr einbinden, er blieb ein Einzelgänger. Der späte Monet mit seinen Heuschoberbildern steht Rohlfs wohl immer noch am nächsten, seine Landschaften und Blumen, die er in der südlichen Sonne des Tessins malte, weisen die gleiche ätherische Aufgelöstheit auf. Aber die Palette von Rohlfs ist intensiviert, und viele seiner Porträts und seine religiösen Bilder zeigen die angreifenden Schärfen des expressionistischen Duktus.

Auch die Düsseldorfer Privatgalerien waren sehr aktiv: H e l l a N e b e l u n g hatte ein ausgeglichenes Ensemble der E c o l e d e P a r i s — zumeist Grafik — zusammengestellt und präsentierte danach den Spanier A u g u s t P u i g, bei dessen gefälligen Arbeiten man von einem abstrakten Surrealis-

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift
DAS KUNSTWERK
Heft 12/XIII, Juni 1960

Hans Platschek, 1958

Hans Platschek versucht in seiner Malerei den Farbe und Form desorganisierenden Tachismus zu überwinden, indem er die Fleckenstruktur seiner Bilder zu figurativen Umrissen und Zeichen zusammenführt. Andeutungsweise taucht in seinen Bildern Figürliches auf, das sich aber jeder genauen Definition entzieht und entziehen möchte. Seinen Standpunkt zur heutigen Malerei hat der auch als Mitherausgeber der Zeitschrift „blätter und bilder" tätige Maler in seinem Buch „Neue Figurationen" formuliert, das 1959 im Piper-Verlag erschienen ist.

Platschek wurde 1923 in Berlin geboren und begann 1938 zu malen. 1939 wanderte er über Holland nach Südamerika aus. Dort veröffentlichte er Essays und war Mitherausgeber der Zeitschrift „Clima". 1951 hielt er Vorträge an der Universität Santiago. Er kehrte nach Deutschland zurück und lebt seit 1955 in München. Der Maler nahm an wichtigen Ausstellungen des In- und Auslandes, u. a. an der 29. Biennale in Venedig 1958 teil. Einzelausstellungen fanden in Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Frankfurt/M., Darmstadt, Witten, Wuppertal, Paris und München statt.

mus s
Luig
zogen
Will
mit A
Mit T
ist ei
reichli
der D
Fanta
nem
gestel
anspr
In E
gewog
rend
nische
einen
man
Appel
Eine
studi
gen l
doch
werde
Ray, A
Name
kleine
würde
champ
beküm
das W
lassen.
Bleibt
der K
Win
Kollek
abgese
in gra
bigkeit
gibt,
sehr v
strakte
stehen.
aus, k
bilderr
Am ge
Grafik

WESTF

Das
stellun
Jahren
Höhlfo
Skulptu
penko
Rundpl
berto
Die Pl
und U
Einfluß
plastis
Gegen
kontra
stiken
in das
keiten
den —
Materi
deren
sollen
Archip
malere

mus sprechen könnte. — Die Galerie Schmela stellte den Italo-Pariser Luigi Boille vor, dessen tonige Bilder von schlierigen Grafismen durchzogen sind. Es folgte eine kleine Schau mit Grafiken Mirós. — Pierre Wilhelm (Galerie 22) ließ der Werthmann-Schau eine Ausstellung mit Arbeiten der Amerikaner Rauschenberg und Twombly folgen. Mit Twombly begab man sich unter ein kritisierbares Niveau, Rauschenberg ist ein später Nachkomme des Dada, der in dieser Form in Deutschland etwas reichlich unaktuell und abgestanden wirkt. Es fehlt ihm der revoluionäre Elan der Dadas aus den zwanziger Jahren, aber auch die malerische Virtuosität und Fantasie etwa eines Schwitters. — Hans Jürgen Niepel hatte in seinem Grafischen Kabinett Radierungen von Piza (Paris) ausgestellt, die dort, wo die Form am meisten aufgesprengt war, am leichtesten ansprachen.

In Essen konnte man in der Galerie van de Loo einer schön ausgewogenen Kollektion von Pastellen Hans Hartungs begegnen, während im Wuppertaler Parnass der in Holland geborene amerikanische Maler Joop Sanders sein deutsches Debut hatte. Wenn man einen Anhaltspunkt dafür geben will, wohin er „einzuordnen" wäre, so müßte man die Cobra-Gruppe nennen, nur daß ihm die explosive Farbigkeit eines Appel wie auch dessen malerisches Temperament fehlt.

Eine recht amüsante Ausstellung gab es im Krefelder Museumsstudio zu sehen: „Multiplizierte Kunstwerke, die sich bewegen oder bewegen lassen". Es handelt sich um Arbeiten der unterschiedlichsten Technik (jedoch keine Grafik), die alle in einer Auflage von 100 Stück herausgebracht werden und zum jeweils gleichen Preis verkauft werden. Albers, Duchamp, Man Ray, Mack, Soto, Tinguely und Vasaraly haben sich beteiligt, um nur einige Namen zu nennen. Das ist keineswegs immer Kunst zu nennen — bei Tinguelys kleinen Maschinen, deren „Besatzung" man selbst arrangiert, beispielsweise würde ich eher von einem intellektuellen Spielzeug sprechen, und Marcel Duchamps Scheiben ähneln Vexierspielen. Erfrischend an der Schau ist die Unbekümmertheit dem Material gegenüber, der Schuß Ironie und Dada, nur eben das Wort Kunst muß man wohl doch bei den meisten Arbeiten aus dem Spiel lassen.

Bleibt noch — um die Chronik zu vervollständigen — von den Ausstellungen der Kölner Privatgalerien zu berichten. Anne Abels hat Winfred Gaul jetzt unter Vertrag genommen und zeigte von ihm eine Kollektivschau mit neuen Werken. Gaul hat sich von seinen früheren Bildern abgesetzt und ist zu horizontalen Schichtungen übergegangen, wie sie ähnlich in grafischen Blättern bereits erprobt waren. Das glüht in sehr intensiver Farbigkeit, zumeist auf einheitlicher Farbskala, die dann einen „Ausblick" freigibt, aus dem eine steigernde Kontrastfarbe hervorleuchtet. Malerisch ist das sehr virtuos gehandhabt, nur — man hat eigentlich nicht den Eindruck von abstrakter Malerei. Vielmehr vermeint man vor durchgluteten Landschaften zu stehen. — Im Spiegel stellt der Holländische Dichter-Maler Lucebert aus, kleinformatige Grafiken mit charmanter, skurriler Fantasie. Bei den Ölbildern verflacht der hintergründige Humor, da erkennt man den Dilettanten. Am gelungensten ist der Katalog: hier treten Dichtung und „illustrierende" Grafik in ein äquivalentes Wechselspiel.

Hannelore Schubert

WESTFÄLISCHE AUSSTELLUNGEN

Das Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Museum zeigte eine Ausstellung von Werken Alexander Archipenkos aus den letzten fünfzig Jahren. Da sind zunächst jene frühen Plastiken, die durch die Entdeckung der Höhlform, durch die Gestaltung des Gegensatzes von Konkav und Konvex die Skulptur in einen neuen Bezug zur Wirklichkeit des Raumes setzen. Archipenko durchbricht die bis dahin unbestrittene Vorherrschaft der geschlossenen Rundplastik und verwirklicht — etwa von 1909 ab — jene Forderung, die Umberto Boccioni 1912 im „Manifest der futuristischen Skulptur" erhoben hatte: Die Plastik muß vornehmlich ein räumlich gebautes Formphänomen sein. Figur und Umraum sollen zu identischen Begriffen werden. Dann macht sich der Einfluß des Kubismus bemerkbar. Archipenko sucht das Moment der Bewegung plastisch auszudrücken. Eine neue Formenwelt entwickelt sich, und durch die Gegeneinandersetzung von Hohlform und massiver Stofflichkeit, durch die kontrapunktische Gestaltung von Konkav und Konvex gewinnen diese Plastiken eine Spannung des Dynamischen, die das Medium des Raumes bruchlos in das Stoffliche miteinbeziehen. Diese Plastiken — deren formale Möglichkeiten später von Moore und anderen zu neuen Lösungen weitergeführt wurden — überzeugen auch heute noch. Doch dann beginnt Archipenko, neue Materialien wie Aluminium, Marmor oder Plexiglas zu verwenden, zum anderen setzen die Versuche der Skulptomalerei ein. Farbe und plastische Form sollen einander gleichwertig entsprechen. Aber eine solche Synthese gelingt Archipenko nur in wenigen Fällen. Bei der überwiegenden Zahl der Skulptomalereien haben wir jedoch den Eindruck einer bloßen Effekthascherei, der durch die verwendeten Materialien noch unterstützt wird. Farbe und Form stehen sich hier einander widersprechend gegenüber.

Holländische Plastik der Gegenwart zeigte die Kunsthalle Recklinghausen. Zusammengestellt dank der Initiative der „Liga nieuw beelden", will die Ausstellung darauf hinweisen, „. . . daß die junge niederländische Plastik springlebendig ist und daß sie ein umfangreiches, gerade erst erobertes Gebiet bearbeitet, . . ." wie es im Katalog heißt. Daraus erklärt sich, daß diese Schau kein einheitliches Bild bietet. Sie vereint fünfzehn Künstler, von denen Jaap Moy, Tajiri, Constant und C. N. Visser im rheinisch-westfälischen Bereich durch Einzelausstellungen bekannter sind. Die formale Spannweite der gezeigten Plastiken reicht von der kühlen, streng geometrischen Konstruktion über vielfache Abstufungen bis zur grotesken Bosch-Welt Mooys und den lebhaft gestuften Reliefs von Wessel Couzijn. Bei ersterem ist die formale Idee von der inhaltlichen Konzeption überfordert. Hingegen wirken die in metallener Verknotung geformten Reliefs von Couzijn spannungsreich und durchaus räumlich. Die „Raumkonstruktionen" Joost Baljeus lassen eine engere Raumverschränkung vermissen. Sie bleiben auf rein dekorative Wirkungen beschränkt. Dasselbe gilt von den „Giebelkonstruktionen" André Voltens. Tajiri ist der einzige, der aus einem konstruktiven Grundschema einen lebendigen Rhythmus der Verfugung gewinnt. So sind nur noch Lotti und Jos Wong Lun Hing zu erwähnen. Das verzahnte Gestänge der einen und die verkantete, von organischen Kräften gedrehte Figur des anderen werden zu klaren Ausdruckschiffren mechanischer Struktur und naturhaft anmutender Vitalität. Die niederländische Plastik steht noch zu sehr unter dem Einfluß des Stijl, als daß sich hier angesichts neuer Entwicklungen in der heutigen Plastik ein wirklich überzeugendes Talent fände.

Irmgart Wessel-Zumloh zeigte in der Schanze in Münster Bilder aus den letzten sieben Jahren: eine gute Gelegenheit, ihre Entwicklung von der Dominanz des Gegenstandes bis zur Vorherrschaft der Farbe zu verfolgen. Sie verzichtet zwar auch heute noch nicht auf den Gegenstand, aber dieser hat kaum mehr eine reale Bedeutung, sondern dient mehr als formaler Vorwand einer höchst selbständigen Farbgestaltung. Die Dinge werden als reine Farberscheinungen, als Akzente sparsam in die sonst „leere" Fläche gesetzt. Aus dieser Aufgabe des Gegenstandes ergibt sich, daß sich der Aufbau des Bildes stellenweise stark dem Dekompositionsprinzip der informellen Malerei nähert und so der bloßen Farbe der essentielle Anteil der Aussage zukommt. Hieraus erklärt sich auch die ansonsten bei einem Stilleben nicht gewohnte Spontaneität des farbigen Duktus.

Der Westfälische Kunstverein in Münster veranstaltete dieses Jahr wieder den Jung-Westfalen-Preis, der diesesmal für Grafiker ausgeschrieben worden war. Im großen und ganzen machte die mit der Preisverteilung verbundene Ausstellung einen annehmbaren Eindruck, doch gab es nichts besonders Hervortretendes. Den Preis erhielt der in der Nähe von Hagen lebende Günter Drebusch. Nach einer Periode mit höchst lockeren Strichspuren haben sich seine Blätter stark verdichtet. Liniengeflechte füllen die Fläche, werden einem frei gebliebenen Weiß gegenübergesetzt oder verbinden sich intensiv mit einem schwarzen Zentrum. Diese Entwicklung bietet Drebusch neue Möglichkeiten einer durchaus dramatischen Verspannung der grafischen Sprachelemente. Es muß aber andererseits vermerkt werden, daß hier ebenso die Gefahr einer bloß spielerischen Dekoration liegt. Erfreulich wirken die Holzschnitte von Rudi Vombeck. Gegenüber früheren Arbeiten zeigt sich jetzt eine wachsende Sicherheit in der Handhabung des Technischen wie auch in der Gestaltung des ursprünglichen Schwarz-Weiß-Gegensatzes in überlegten Formulierungen. Hier scheint sich eine ganz interessante Entwicklung anzubahnen. Aus der Menge hervor traten auch die Arbeiten des jungen Bruno Pelz. Ihn beschäftigt das Problem einer seriell angelegten Flächenstruktur, die er oftmals durch farbige Orchestrierung noch zu unterstreichen sucht. Das führt ihn zu einem Rhythmus des Lichtes, der sich in erstaunlicher Geschlossenheit über das Blatt ausbreitet und auch noch einen außerhalb der seriellen Struktur liegenden Bauplan sich entwickeln läßt. Stehen diese Arbeiten auch noch in der Nachbarschaft von Piene und Mack, so lassen sie doch vermuten, daß sich hier ein beachtenswertes Talent heranbildet.

Arbeiten von Johannes Geccelli waren im Märkischen Museum Witten zu sehen.

Ein neues Museum, das der Kunst nach 1945 vorbehalten sein soll, eröffnete die Stadt Bochum mit einer von der Galerie van de Loo arrangierten Ausstellung vierzehn deutscher Maler und Bildhauer. Die Ausstellung ist nicht an eine bestimmte Richtung oder Gruppe gebunden, sondern versucht, einen Überblick zu geben über die Vielfalt heutiger Tendenzen und Möglichkeiten. Die Holzschnitte Grieshabers stehen neben den rhythmischen Flächenverspannungen eines Peter Brüning oder den Erosionsfeldern Schumachers oder Dahmens, und bei den Bildhauern fügen sich die figurativen Arbeiten von Fritz Koenig in ein von Hermanns, Hajek und Cimiotti gebildetes Ensemble. Dabei entsteht ein erstaunlich geschlossenes Bild. Die herrlichen hellen Räume des neuen Museums boten zudem die Möglichkeit, von jedem Künstler durchschnittlich fünf bis zehn Arbeiten, also eine kleine Kollektivschau, zu zeigen. Den wohl stärksten Eindruck machten die Arbeiten von Dahmen und Schumacher. Die von der farbigen Differenzierung her oft so weiträumig verspannten Flächen der großformatigen Bilder von Dahmen kennen keine Leerstellen. Das von einigen wenigen Punkten sich ausbreitende Ge-

schehen durchbricht in untergründigen Aktionen die Ruhe der scheinbar so verhaltenen, zumeist dunkelbraunen Umgebung. Farbe und Relief gehen hier eine bruchlose Synthese ein. Farbig reicher orchestriert sind die Bilder von Schumacher, der oft mit einem negativen Relief arbeitet. Die Aktionsspuren sind in den Grund eingegraben und handeln in die Tiefe, zerstören nicht eine Erhöhung, sondern dringen in schwellender Glut der Farbe in die verfallende Materie ein. Nicht ganz so dicht wirken die Bilder von Peter Brüning, denn seine sonst so straffe Geste der Raumbildung ist in einigen Bildern etwas flüchtig, wobei auch die Farbe von ihrer drängenden Energie verliert und bei zwei Arbeiten zum Dekorativen hin tendiert. Ähnliches zeigt sich in jenen Bildern von K. O. Götz, in denen die Farbe — oft ein helles Rot und Gelb oder auch Braun — die Dynamik seiner Flächenmodulation zur Unverbindlichkeit neutralisiert. Hier widerspricht die farbige Intonation der formalen Konzeption, die weitgehend eine Monochromie oder eine nur schwache Farbigkeit duldet. Das zeigt sich sofort in dem Fall, wo Götz den Schwarz-Weiß-Gegensatz über verschiedene Stufen dunkler Blautöne variiert. Da wird die Farbe zu einem akzentuierenden Faktor, der, die gewischten Linienzüge als Basis benutzend, dem bildnerischen Geschehen eine neue Ausdrucksvielfalt erschließt. Die Bilder von Thieler können nur wenig überzeugen. Aus seinen facettenhaft zusammengesetzten Bildern aus früheren Jahren hat sich eine barocke Farbigkeit entwickelt, die in ihren Aktionen nicht immer beherrscht ist. Sehr stark waren die Arbeiten von Sonderborg, der die Dynamik seiner Energiespuren — auch wo sie ganz leicht von der Farbe unterstützt werden — stets zur Geschlossenheit bindet. Überzeugend auch die Bilder von Hans Platschek, die sich in der seltsamen Dialektik von autonomer Farbigkeit und halbdinglicher Figuration bewegen. Doch gerade diese Dualität ermöglicht Platschek, die permanente Zerstörung zur bestimmenden Bildstruktur zu machen. Umgrund und figuratives Gerüst werden aus der Zerstörung heraus jeweils neu konzipiert und behalten dabei stets die Vorläufigkeit des Entwurfes. Trotzdem wirken seine Arbeiten einheitlich in der Flächenaktion. Beide Bildschichten sind ineinander verwoben, so daß nie der Eindruck einer illusionär-dimensionalen Zweischichtigkeit aufkommt. In diese Umgebung fügen sich die figurativen Arbeiten Grieshabers gut ein, denn der Gegenstand ist für ihn nie Selbstzweck, sondern nur verdichteter grafischer Ausdruckswert im Kompositionsgefüge des Blattes. Dabei sind die Holzschnitte ungeachtet ihrer Expressivität von epischer Verhaltenheit, die stets überzeugt. Besonders erwähnt werden muß noch sein Zyklus „Die dunkle Welt der Tiere", der tatsächlich eine ganze Erzählung bildet und darüber hinaus zeigt, wie sehr Grieshaber die gegenständliche Assoziation zum absoluten Farbwert hin verfremdet. Deppe zeigte „Turmköpfe", die im Vergleich zu früheren Jahren eine reichere Farbigkeit aufweisen, bei der die Figuration des Förderturmes sich immer mehr auflockert und der farbigen Gestaltung unterordnet. Bei Werdehausen läßt sich eine Verdichtung der farbigen Punktion bemerken, die zur Bildung von statischen Flächenzentren führt. Bei einem Bild indes zerfließt der Kernpunkt zu weich nach den Rändern hin.

Bei den Bildhauern zeigt Cimiotti neue, vegetativ wirkende Gebilde, die in ihrer Naturhaftigkeit — doch fern einem bloßen Naturalismus — ihren Raumkontakt von der Drehung ihrer Teilformen gewinnen. Bei Hajek scheint uns die Auswahl nicht so glücklich. An die Stelle der früheren Raumknoten treten teilweise Flächen, die mit Gerüsten gekoppelt sind und manchmal wie unorganische Abschlüsse des plastischen Gefüges wirken. Hermanns zeigt einige seiner neuen, sogenannten mehrförmigen Plastiken. Dieser Bildhauer hat in der letzten Zeit eine interessante Entwicklung durchgemacht, die ihn zu einer auf der Aperspektivität des Raumes basierenden konkreten Raumbeziehung führt. Die Asymmetrie ist ihm zur bestimmenden Struktur geworden. Einige der Plastiken sind in ihrer formalen Konzeption noch nicht voll durchdacht, als Hinweis auf eine neue Phase aber sind auch sie durchaus zu beachten. Kritz Koenig zeigt einige große figurative Arbeiten, in denen er versucht, über das Gegenständliche hinaus eine Raumverschränkung allein aus dem plastischen Wert seiner Gestaltungen zu erreichen. Das gelingt ihm durch die rhythmische Modulation der Oberfläche und kontrapunktische Setzung der Formelemente.

In Hagen fand die neunte Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbundes statt, die mit der Verleihung des Karl-Ernst-Osthaus-Preises verbunden ist. In diesem Jahr wurde der Preis dem in Münster an der Werkkunstschule lehrenden Bildhauer Karl Ehlers zugesprochen, und zwar für sein Gesamtwerk sowie die auf der Ausstellung gezeigten Arbeiten, die indes nicht zu überzeugen vermochten. Bei der Abstrahierung des „Liegenden" zu einfachsten, strichartig geformten und in geometrischer Exaktheit angeordneten Formenelementen kommt eine wahrhaft plastische Spannung nicht auf. Auch der „Tierkopf" bleibt zu sehr Material, als daß die latent vorhandene Expressivität voll zum Ausdruck kommen könnte. — Eine Anzahl von Künstlern wie Emil Schumacher, Friedrich Werthmann, Hubert Berke und Peter Herkenrath waren durch nicht sehr glücklich ausgewählte Arbeiten vertreten. Dahmen wird in der Beherrschung seiner wüstenhaft leeren und energetisch doch äußerst dichten Felder immer souveräner. Von Fathwinter bleibt vor allem das Bild „Kaije" im Gedächtnis durch die intensiv farbig abgegrenzten Reliefs. „Gegenständlich" auf der Basis informeller Erfahrungen sind die Bilder von Irmgart Wessel-Zumloh: eminent malerisch, auch in der formalen Anordnung der Dinge in der weitgehend autonomen Farbigkeit. Wilhelm Wessel sucht nach neuen, legitimen Gestaltungsmöglichkeiten aus der reinen Farbe heraus. Lankhorst zeigt einige subtil geformte Collagen, deren Materialnähte in einem Fall direkt zu grafischen Verläufen von verblüffender Lockerheit werden. — Vieles auf dieser Ausstellung war Mittelmaß, quer durch die Stilrichtungen der Moderne.

Erstmals stellte das Märkische Museum Witten den Bochumer Maler Hans Jürgen Schlieker in einem größeren Rahmen vor. Informelle Momente verbinden sich in seinen Bildern mit der präzisen Strichführung grafischer Spuren. So erwachsen aus dem farbig nur wenig differenzierten Untergrund kritzlige und sperrige Farbgewächse in oft treibender Aktivität. Vor allem in den helleren Arbeiten kommt eine zu Grunde liegende Konzeption in aller Deutlichkeit zum Ausdruck, in den dunkleren wird sie leicht im Schmutzige verwaschen. Die Farbe verläuft dann oft im Zufälligen. Doch gibt es auch Ausnahmen. In dem Falle erscheint das farbige Gespinst oft in seltsam dumpfer Vegetabilität. Deutlich wird der Unterschied zwischen den hellen und dunklen Bildern auch noch von einer anderen Seite her: die ersteren sind von einer lebendigen, aber ruhigen Verhaltenheit, die anderen im Duktus und der dynamischen Spannung weit aktiver und drängender.

Das Dortmunder Museum am Ostwall hatte die Hajek-Ausstellung vom Krefelder Haus Lange übernommen.

Rolf Wedewer

DIE NEUE GRUPPE RHEINLAND-PFALZ

eröffnete ihre 10. Ausstellung am 13. März in Mainz mit einer Rekord-Besucherzahl. Die Ausstellung zeigte wie in den Vorjahren ein Vorherrschen der Malerei, hier jedoch auch bedeutsame Wandlungen seit dem letzten Jahr. Fathwinters „Informationen" haben besonderes Gewicht; er gibt seinen Bildern eine feinnervige, organisch-assoziierbare Oberflächenstruktur bei schwebender, meist toniger Farbigkeit von feinster Abstufung. Heinz Prüstel ist über die graphischen Arbeiten des Vorjahrs folgerichtig zu einem neuen Stil seiner Malerei gekommen: gestreckte Rhythmen bestimmen den dynamischen Ablauf eines fast monochromen Farbgeschehens, in das neuerdings sparsam Farbakzente eingesetzt werden. Die Pinselfaktur ist gegen früher wohltuend aufgelockert. Bei Prüstel bleibt die Entwicklung ständig in Fluß und verfestigt sich nie in abgeschlossenen Reihen. Anders bei Gustl Stark, der mit dem Formkanon der letzten Jahre gebrochen hat und eine Reihe kleinformatiger Kompositionen vorstellt: vor einfarbigem Grund schweben dichte weiße Liniengerüste von hoher graphischer Sensibilität, doch könnte die Reihe in den vorgestellten Möglichkeiten schon fast als abgeschlossen gelten. Conrad Wetteskind zeigt gleichfalls ein neues Gesicht: tachistische Farbträume erfüllen atmosphärisch-lyrisch seine Formate, die bisweilen zu groß gewählt erscheinen; in kleineren Bildern gewinnt er an Tiefe. Bei Hugo Jamin vollzieht sich der Übergang zu gegenstandslosen Kompositionen in einer Reihe kleinformatiger Aquarelle: die Segelbootmotive seiner letzten Jahre erscheinen zu konstruktiv-graphischen Bildzeichen reduziert, denen farbige Zeichen antworten. Auch Reinhard Hess gewinnt jetzt größere Nähe zur absoluten Malerei, die er mit stillebenhaft-gegenständlichen oder landschaftlichen Motiven zu verschmelzen sucht. Hans Roosen legt in acht kleinformatigen Gouachen einen wissenschaftlichen Rechenschaftsbericht über die Entwicklung seines streng durchdachten, konstruktiven Formkanons vor; eine Bereicherung seiner „Trümmer"-Thematik durch organische Formen stammt nicht aus der Natur, sondern ist eine geistvolle — manchmal das Surreale streifende — Metamorphose nach Paulus Potter, geht also auf eine bereits vollzogene Umsetzung zurück. Die Synthese von Form und Farbe bleibt ungelöst. Max Rupp hat in folgerichtiger Weiterarbeit seine „Erinnerung an Saint Tropez" geschaffen. Der Natureindruck, von dem Rupp wie früher auch heute noch ausgeht, ist vor dem Bild nicht mehr assoziierbar, sondern zum geometrisch-konstruktiven Plan umgedacht, und doch wird im Betrachter ein Erlebnis aufgerufen, das ein Gefühl für südliche, in Landschaft eingebundene Architektur aufsteigen läßt. Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt durch die starke Dynamik, die das geometrische Formgefüge um ein imaginäres Zentrum in kreisende Bewegung versetzt und dabei die Vorstellung der dritten Dimension suggeriert. Johannes Schreiter füllt mit seinen Collagen jetzt größere Formate und erzeugt empfindsame, tachistische Anregungen verarbeitende Bildwirkungen, die aus einem fein abgestimmten Gegeneinander des von Hand gerissenen Papiers mit Farbsignaturen resultieren; die Neigung zu überspitzt romantisierenden Bildtiteln ist dagegen weniger glücklich. Willy Fuegens „Blaue Rhythmen" und „Allerseelenlichter" sind in ihrer warmen Farbigkeit lockerer gemalt als das zwei Jahre zurückliegende „Gerüst"-Bild, das im konstruktiven Aufbau des Großformats die Spannung nicht gleichmäßig hält. Von Anne Külzer-Winter werden Arbeiten der letzten vier Jahre gezeigt; man wartet hier gespannt, etwas

Neues der auf wohltuende Farbharmonien zielenden Künstlerin zu sehen. — Drei Gäste runden das Bild der Malerei ab: C. M. Kiesel (Kaiserslautern) vertritt den Konstruktivismus puristischer Prägung mit konsequenten Kompositionen aus Lineal und Fläche, aus deren strenger Disziplin sich eine Magie der Bewegungen und des Raumes ergibt. Thomas Grochowiak (Recklinghausen), der als Konstruktivist begann, ordnet seine farbigen, locker-wolkigen Tuschzeichnungen heute in quasi-konstruktiven, gitterhaften Verflechtungen, die seiner impulsiven Dynamik Ökonomie verleihen. Klaus Jürgen-Fischer (Baden-Baden) zeigt in seinen „Reduktionen" eine hermetische Malerei, die auf jede Oberflächenstruktur verzichtet und an Fotogramme erinnert. Seine an Lichtspuren anklingenden Formabläufe wecken ein neues Gefühl für die Magie der schwarzen, raumlosen und zugleich raumtiefen Fläche. Kräfte einer neuen Gestaltung, die den Tachismus weit hinter sich lassen, sind spürbar. — Die wenigen Bildhauer setzen klare Akzente: Heinz Hemerich mit geometrisch-konstruktiven Figurengruppen von hervorragend klarer Disposition, über deren Aufbau Entwurfsskizzen Zeugnis geben. Reinhold Petermann gibt ein neues Beispiel seiner Bildniskunst, in der die Intensivierung des Organischen mit einer Intensivierung im Menschlichen zusammenklingt. Die Brüder Hans und Klaus Steinbrenner bilden eine Künstlergemeinschaft, aus der eine stilistische Heraushebung des einzelnen weder möglich, noch beabsichtigt ist; ihre Figurationen aus Holz und Stein betonen organische Zusammenhänge mit starker Sinnbildlichkeit. Als Gast vertritt Eberhard Fiebig (Wiesbaden) eine in Mainz noch nicht gezeigte Auffassung von Plastik: aus vorhandenem, vorgeformten Material zusammengeschweißte, surreal wirkende Gebilde von seltsam bannender Eindringlichkeit. Anläßlich dieser Ausstellung hat die Neue Gruppe einen reich bebilderten und mit Künstlermonographien sorgfältig instruierenden Katalog gestaltet.

Hans H. Hofstätter

BONNER AUSSTELLUNGEN

Eine Probe auf das Talent ist das Befolgen einer neuen künstlerischen Richtung nie gewesen. Das erwies auch die Ausstellung der „Künstlergruppe Bonn" in den Städtischen Kunstsammlungen der Bundeshauptstadt. Dennoch wird bei den Ausstellern deutlich, daß die bildkünstlerischen Aufgaben unserer Zeit nicht darin liegen, das Wesen der Dinge zu erblinzeln wie im Impressionismus, sondern den inspirierenden Vorwurf den spezifischen Erfordernissen eines Bildes zu unterstellen. Die Stilregister der Bonner reichen von einer abstrahierenden Wirklichkeitsmalerei bis zum Abbau der imitativen Mittel oder jener neu erfundenen Art des Schauens, von der schon Lionardo sprach, als er sagte, daß man in Wolken und Flecken Figuren hineinsehen könne. Das heißt, unsere bildschaffenden Kräfte besitzen zwei Möglichkeiten: entweder stimmen sie mit den Dingen überein oder sie spielen mit ihnen.

Arno Reins fiel auf. Die Verbindung von formender Gehaltenheit mit unwillkürlichen Strömen, das sich frei auslebt, läßt schöne Anlagen erkennen. Manfred Weil, exzellenter Zeichner, zeigte, was er als Maler vermag. Herm Dienz und Johann Dotterweich brillieren als Koloristen. Hannes Kurth, ganz für sich stehend, wünscht man, daß er die von ihm angeschnittenen Bildprobleme noch intensiviert. Johannes Schreiter baut das Subjektive immer weiter aus. Von Harro Prinz hätte man mehr auswählen sollen. Die Plastik war mit Ernemann Sander und Erika Lenzner überzeugend vertreten.

Im Kurfürstlichen Gärtnerhäuschen in Bonn stellte die „Gedok" aus, von der Inge Treues Zeichnungen hervorgehoben werden dürfen. Am gleichen Ort fand die Ausstellung „Hermann Berges — Leo Breuer" statt. Berges Plastiken kennzeichnet ein pfeilerhaft architektonisches Emporragen: Ecken, Kanten, Kuben entfalten sich in einem Vor und Zurück, einem Schwer- und Leichtwerden. Eine geheime S-Linie formt seine „Male", die zu sinngebenden Zeichen werden. Breuers Bildpläne enthalten dagegen keine Emotionszeichen, sondern sind Gegenentwürfe zur Natur.

Von dem bei Bonn lebenden Carlo Mense zeigte die Galerie Paradies in Koblenz „Werke aus 4 Jahrzehnten". Der frühe Mense gehört zu den Wegbereitern der modernen Malerei. Seine expressionistische Rebellion war allerdings orphistisch verbrämt. Um 1920 zählt er zu den Vertretern des „Magischen Realismus", die in den expressionistischen Wirbel — ähnlich wie in der Spätgotik Multscher, Pacher — ihre Sachlichkeit stellen. Die Bilder dieser Zeit haben einen seltsamen Ausdruck der Entrückung. In den fünfziger Jahren nimmt er Elemente seines frühen Stils auf, wobei er die starre Szenerie der „Neuen Sachlichkeit" beibehält, aber die Wirklichkeitsformen entmaterialisiert und in den Bildorganismus einschmilzt. Der Gerüstbau wird filigranhaft, durchsichtig; die Farbe perlmutterartig. Heute schlägt sich Mense mit ähnlichen Problemen herum wie die Abstrakten, nur transponiert er sie in eine dingfeste, jedoch romantisch unterkühlte und doppelbödige Wirklichkeit. Eine eindrucksvolle Überschau über das Lebenswerk des 73jährigen.

K. F. Ertel

ÖSTERREICHISCHE KUNST IN LONDON

Englands Kunstwelt, so stolz bewußt und ständig eingedenk der eigenen Traditionen, so wohlvertraut mit jedem Entwicklungsstadium der französischen Plastik und Malerei, hat an Kenntnis der mitteleuropäischen Bewegungen dieses Jahrhunderts viel nachzuholen. Mit Ausnahme Kokoschkas war keiner der großen Expressionisten, weder die Vertreter der „Brücke" noch die des „Blauen Reiter", hierzulande bekannt, ehe das Kulturamt der deutschen Botschaft berühmte Beispiele dieser Schulen nach London brachte. Nun hat auch Österreich sich entschlossen, seinen Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts der englischen Öffentlichkeit zu vermitteln. Unter Patronanz des Britischen Kunstrats und des Bundesministeriums für Unterricht wurden 121 Werke österreichischer Maler und Bildhauer teils hierher verschifft, teils aus dem Privatbesitz in England ansässiger Sammler entlehnt. Werner Hofmann, der zukünftige Kustos des neugegründeten Wiener „Museums des 20. Jahrhunderts", wählte gemeinsam mit den englischen Veranstaltern die Ausstellungsstücke aus und legte, wie es der Jugendfrische der zweiten Republik entspricht, überwiegendes Gewicht auf die Arbeiten der jungen und jüngsten Malergruppen.

London lernt freilich, in den vier Sälen des Kunstrats am St. James' Square, nicht allein jene österreichischen Avantgardisten kennen, die im letzten Jahrzehnt, ihren Lehrern enteilend, den Anschluß an die Gegenwartskunst des westlichen Europa und Amerika gefunden haben. Es steht bewundernd vor nie zuvor gesehenen Meisterwerken von Klimt, Schiele und Gerstl, die den Jugendstil wie den Expressionismus entzündeten, bereicherten und inspirierten. Klimts „Danae", eine seiner harmonischsten Kompositionen, deren Ornamentik nicht Selbstzweck, sondern Formung des warmen Lebens ist, seine „Dame mit dem schwarzen Hut", seine geniale Landschaft „Am Attersee" sind vorbildliche Exemplare sezessionistischer Betrachtung. Schiele, dessen Einfluß auf den frühen Kokoschka hier unbekannt war, wirkt geradezu revolutionierend auf englische Kunstliebhaber, die ihn zum ersten Mal studieren. Welches Können, welche gequälte und durchdringende Sicht mit diesem frühverstorbenen Maler dahinging, müssen sie nun, vierzig Jahre später, erkennen und betrauern. Nicht minder überwältigt zeigen sie sich von einem Gemälde wie Richard Gerstls „Familie Schönberg" (1908), das heute als Wegweiser am Beginn aller expressionistischen Richtungen deutlich wird.

Die Zwischenkriegsjahre hatten keine Rebellen, keine eruptiven Neuerer, aber eine Reihe farb- und formsicherer Maler aufzuweisen, die auf den Erfahrungen ihrer Vorgänger fußten. Böckl führte in seinen Bildnissen, seinen Landschafts- und Heiligenvisionen die kubistische Aufsplitterung der Wirklichkeit fort, Dobrowsky schuf seine weichen, milchigen Porträts und dunkeltönigen, kremigen Stilleben und Landschaften im Stile einer gedämpften Ausdrucksmalerei. Gütersloh, ein österreichisch verspielter Chirico, tanzte und träumte in surrealistischen Gefilden. Gerhard Frankl sah Städte mit dem berauschten Blick seines großen Zeitgenossen Kokoschka, der als einziger unter den originalen Genies jener frühen Tage am Leben blieb und weiter wirkte, um in unseren Tagen zu den drei oder vier bedeutendsten Malern der Welt zu gehören. Sie alle sind mit eindrucksvollen, charakteristischen Arbeiten in dieser Ausstellung vertreten — Böckl mit Szenen „Aus dem Leben des heiligen Joseph von Copertino", mit seinem „Erzberg" und seinem „Dominikanermönch", Dobrowsky mit einem frappanten Bildnis „Mädchen mit Kappe" (1942) und zwei Landschaften, Gütersloh mit einer Reihe deliziöser Aquarelle und seiner farbsprühenden Landschaft „Torbole" (um 1925), Frankl mit einem „Blick auf Wien" und Kokoschka mit einem seiner hintergründigsten Porträts, dem von Marcel von Nemes (1929), seinem Farbwunder „Tunesischer Markt" aus der Sammlung Graf Seilerns und seinem „Römischen Kolosseum", das sich im Besitz Dr. Johannes Schwarzenbergs befindet und gewöhnlich im Vestibül der österreichischen Botschaft hängt.

In den zahlreichsten Beiträgen zu dieser Schau am St. James' Square aber manifestieren sich die Visionen der jüngsten Österreicher — seltsam makabre Traumgesichte fast alle, ob sie sich nun in der Manier der Aktionsmalerei, der Abstrakten oder des Surrealismus ergehen. Im Sinne eines Jackson Pollock werfen sie Farbrhythmen auf die Leinwand oder schaffen Ornamente (Hundertwasser), die eine zerebrale Weiterentwicklung der Klimt'schen Freude an bunter Kontrapunktik sind. Sie schließen sich, wie Hans Staudacher und Paul Meissner, den Abstrakten an oder entwerfen, wie Ernst Fuchs, Anton Lehmden und Rudolf Hausner, komplizierte Albträume, die unter dem Einfluß Dalis, Delvaux' und Magrittes eine phantastische Durchdringung der Wirklichkeit anstreben. So sensationell sie alle in Österreich wirken mögen, so brillant ihre Einfälle, so beachtlich ihr technisches Können sind — der westlichen Welt haben sie nichts wesentlich Neues zu sagen. Dennoch wirkt der Kontakt mit ihnen bereichernd und erfrischend. Ein Anfang ist gemacht. Man darf hoffen, daß künftig ein häufigerer Ideenaustausch zwischen englischen und österreichischen Künstlern und Kunstliebhabern bestehen wird.

Der gebürtige Österreicher Georg Ehrlich, der seit 1947 die englische Staatsbürgerschaft hat, war begreiflicherweise nicht auf dieser Schau vertreten. Er stellte im Mai in der Hanover-Gallery in London aus. Die Mannheimer Kunsthalle, die seit Jahren systematisch moderne Plastik erwirbt, hat jetzt von Ehrlich den „Pferdekopf" angekauft. Das Kröller-Müller-Museum in Otterloo, Holland, bestellte bei dem Künstler das „Trinkende Kalb", eine überlebensgroße Bronze.

Hilde Spiel

BUCHER

NEUE KUNSTZEITSCHRIFTEN

Pantheon — Internationale Zeitschrift für Kunst, herausgegeben von Ernst Kühnel, Kurt Martin, Erich Meyer, Theodor Müller, Friedrich Winkler.
Bruckmann-Verlag, München

Nota — Studentische Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei, herausgegeben von Gerhard von Graevenitz und Jürgen Morschel, München.

Yardbird — Zeitschrift für Jazz und Anderes
Redaktion Ernst Wendt. Verlag der Galerie Seide, Hannover

Vernissage — Kunst — Kritik — Kontakte
Agis-Verlag, Baden-Baden

Blätter und Bilder — Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei, herausgegeben von Horst Bienek und Hans Platschek
Verlag Andreas Zettner, Würzburg-Wien

Die zunehmende Popularisierung der Kunst — vor allem der modernen Kunst — spiegelt sich im Anwachsen der Kunstzeitschriften. Deren große Zahl entspricht den vielfachen, möglichen Aspekten: objektivierende Information, wissenschaftliche Forschung, Glossierung und Kommentierung, Kritik und Polemik, Tendenz oder Geschäft. Drei neue Zeitschriften — Pantheon, Nota, Blätter und Bilder — können für eine bestimmte Möglichkeit, einen der obigen Aspekte publizistisch zu vertreten, als typisch gelten. Die positiven Beobachtungen, die man bei der Lektüre machen kann, resultieren ebenso wie die kritischen Anmerkungen primär aus den Programmen, die offen herausgestellt werden oder kaschiert hinter einer anderen Verpackung stecken.
Als der Bruckmann-Verlag während des vergangenen Jahres das Neuerscheinen des alten „Pantheon" ankündigte, begrüßte man das Unternehmen schon deshalb, weil damit in Deutschland wieder eine Zeitschrift erschien, die auch für ein breiteres Publikum wissenschaftliche Beiträge zugänglich machte, die sonst nur in Fachzeitschriften zu finden sind. Besonderen Reiz haben die meisten Aufsätze dadurch, daß sie entweder bisher unbekannte Objekte präsentieren oder aber bekannte Kunstwerke unter neuen Aspekten vorstellen. Es zeigte sich, daß die allgemein verbreitete Meinung, innerhalb der europäischen Kunstgeschichte sei nahezu jedes Gebiet erfaßt, sich abermals nicht bestätigt findet, wenn auch nicht jedes publizierte Werk ersten Ranges sein kann. Die Hefte berichten ferner über die wichtigsten, großen Ausstellungen sehr ausführlich und geben die wichtigsten Notierungen des Kunstmarktes und der Kunstauktionen bekannt.
So erfreulich der wissenschaftliche Ernst des Unternehmens auch ist, so sehr bedauert man, daß die zeitliche Grenze innerhalb des europäischen Bereiches auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beschränkt ist, also die Beiträge da aussetzen, wo popularisierende Tendenzen sich bisher am ungehindertsten ausbreiten konnten: im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Vorrücken der Grenze würde ohne Zweifel nicht nur ein notwendiges Pendant zu den populären Texten bieten, sondern auch der Zeitschrift eine Aktualität über den wissenschaftlich-historischen Bereich hinaus geben.
Ein anderer Wunsch, der vorab noch offen bleibt, ist eine Erweiterung über den Bereich der bildenden und angewandten Kunst hinaus, also der Wunsch nach Aufsätzen über Probleme der europäischen Architektur. Da die deutschen Fachzeitschriften — ganz im Gegensatz zu englischen, amerikanischen und italienischen Architektur-Journalen — sich noch nicht zur Aufnahme strengerer, wissenschaftlicher Texte entschließen konnten, klafft hier eine besonders empfindliche Lücke, die die wenigen Blätter der Denkmalpflege nicht ausfüllen können. Sollte das „Pantheon" nach einer gewissen Zeit nicht nur alle zwei Monate erscheinen, sondern als normale Monatszeitschrift, wäre eine Berücksichtigung der beiden erwähnten Gebiete wohl die dringlichste Aufgabe.
Das konträre Gegenstück zum „Pantheon" ist eine Zeitschrift wie „Nota", deren viertes Heft eine Gruppe von Künstlern zusammenfaßt, welche durch zwei Ausstellungen des vergangenen Jahres (in Antwerpen und Wiesbaden) bekannt wurden. „Nota" ist da aktuell und tendenziös, wo sich das „Pantheon" historisch gibt, wählt die Sprache einer unverbindlichen, emotionalen Konfession, wo das Pantheon verbindlich und wissenschaftlich vorgeht. Bei der erwähnten Künstlergruppe des vorliegenden Heftes handelt es sich um die Deutschen Piene, Mack, Ücker, Rot, Oehm und Holweck, die Schweizer Tinguely und Spoerri, den Amerikaner Breerm, den Belgier Bury, die Franzosen Yves Klein, Duchamp und Vasarely, die Italiener Munari und Manzoni sowie die Südamerikaner Soto und Mavignier. Die Tendenz, die durch diese Gruppierung zum Ausdruck kommt, kann in ihrer ersten Annäherung als „antitachistisch" klassifiziert werden. Bei näherer Prüfung zeigen sich den explizite serielle Ansätze, die zum Teil der konkreten Malerei nahestehen, ohne in allen Fällen deren Orientierung an Mathematik und Geometrie fortzuführen. Im Mittelpunkt des Heftes stehen Experimente mit kinetischen, ästhetischen Objekten, die Agam, Bury, Duchamp, Soto, Rot, Tinguely und Vasarely realisierten. Im Prinzip wird hier also eine Tradition der Moderne aufgegriffen, die Archipenko und Calder in Ansätzen versuchten: eine Synthese von Malerei, Plastik und Bewegung. Von den Ergebnissen der Älteren unterscheiden sich die neuen Versuche durch ihren ausgesprochen seriellen Charakter. Bei Calder und Archipenko gilt im Prinzip noch das einzelne Werk, das zwar nicht mehr in einem singulären Zustand vorgefunden wird, wohl aber vom nächsten sich durch seine spezifischen Zustandsänderungen unterscheidet, die dem Betrachter nur eine relative Eingriffsmöglichkeit lassen. Dagegen bieten die kinetischen Versuche der Jüngeren dem Betrachter wesentlich mehr Möglichkeiten, die Wahl entsprechend seinen Intentionen zu treffen. Mit anderen Worten: die „Erfinder" der kinetischen Objekte können nur noch sehr bedingt als diejenigen bezeichnet werden, die den ästhetischen Prozeß bestimmen. Das Prinzip des Seriellen mit dem Schwerpunkt auf der Auswahl zwischen vielen, gegebenen Möglichkeiten kann kaum kompromißlosser vorgetragen werden. In dieser Arbeit am Ästhetischen überwiegt im Grunde der intellektuelle Kalkül gegenüber dem klassischen Prinzip der Perfektion und definiten Bestimmung. Es zeigt sich umgekehrt ein Desinteresse an der Realisation, und man könnte annehmen, daß an dessen Stelle der kommentierende, rationale Text träte. Leider entspricht dieser Erwartung aber nicht die Beschaffenheit der Texte — soweit sie sich auf bildende Kunst beziehen. Die emotionelle Geste, deren sich die Autoren bedienen, läßt die Vermutung aufkommen, daß die Konsequenzen, die aus den seriellen Versuchen resultieren, nicht überblickt werden, mehr noch, daß sowohl die rationelle Methodik wie die emotionelle Sprache nicht ausreichend basiert sind, kurz: vielleicht mehr durch spekulatives Eingehen auf Erwartungen des Kunstmarkts als durch wirkliche Überzeugungen bestimmt sind. Dieser Eindruck entsteht deshalb um so leichter, als individuelle Qualitäten der Maler durch die oben skizzierte, generelle Tendenz überdeckt werden.
Die literarischen Beiträge im gleichen Heft haben mit den kinetischen Versuchen zwar das Prinzip des Seriellen gemeinsam, unterscheiden sich aber durch ihre enge Affinität zur konkreten Malerei und auch durch ihre größere, theoretische Überzeugungskraft, wie sie Max Benses Beitrag zur Texttheorie besitzt.
Hinsichtlich der Absicht, eine bestimmte Gruppe innerhalb der zeitgenössischen deutschen Kunst besonders zu vertreten, hinsichtlich der Auswahl der Texte und der äußeren Aufmachung ist die von Ernst Wendt redigierte Zeitschrift „Yardbird" ähnlich angelegt wie „Nota". Von dieser unterscheidet sie sich durch einen unüberhörbar polemischen und ironisierenden Tenor, der sich — teils skeptisch, teils unmittelbar aggressiv — gegenüber so verschiedenen Phänomenen äußert wie der konkreten Kunst, dem modern-Jazz-Quartett und dem bundesrepublikanischen Provinzialismus. Dagegen stellt man Kurt Schwitters, Carl Buchheister und Gerhard Szczesny („Zukunft des Unglaubens"), kurz, man versucht, das dadaistische Erbe fortzuführen, wobei eine Form der Kritik entsteht, die aus Skepsis, Ironie und Respekt gemischt ist. Von Wendungen gegen spezifisch deutsche Mißstände abgesehen, verfolgt diese Kritik mehr eine Auseinandersetzung innerhalb der gegenstandslosen Malerei, des Jazz und der modernen Literatur als einen Angriff auf reaktionäre Zustände und Gesinnungen (wobei man allerdings manchmal darüber im Zweifel sein kann, ob die Grenze gegenüber dem, was vom „Yardbird" als reaktionär empfunden wird, nicht gelegentlich zu großzügig auch auf positive Leistungen ausgedehnt wird). Andererseits verhindert diese Grundeinstellung eine Propagierung von Emotionalismen; Wortverbindungen, die in „Nota" mit den sprachlichen Montagen Pienes, Macks und Rots eine Konfession bedeuten, werden im „Yardbird" zu sprachlichen Versatzstücken liquidiert. In diesen Beiträgen verrät sich trotz der äußeren, desillusionierenden Schale ein Ernst der Gesinnung, der weiter reicht, als es zunächst scheinen könnte.
Ähnliches gilt auch für die vom Agis-Verlag herausgegebene „Vernissage". Wie im „Yardbird" ist auch hier die Sprache vorwiegend auf Liquidation, Desillusionierung und Witz eingestellt; sie steht der Glosse näher als dem Kommentar. Nur sind Pro und Contra nicht eingleisig tendenziös verteilt. So verfallen z. B. Dali, Hundertwasser, Deppe, Geccelli und Buffet einem ironischen Verdikt, aber auch Arp, Ernst, Fontana, Hartung und Yves Klein kommen nicht ungeschoren davon. Die Streuung ist, wie man sieht, beträchtlich. Trotzdem gibt es kaum einen Zweifel an dem, was man kritisieren, und an dem, was man propagieren möchte. Neben die Sprache, die die oft zu humorlose und zu ernste Form der Diskussion ästhetischer Probleme in ihr Gegenteil verkehrt, tritt das Bild. Bildreportagen geben in einer Reihe von kleinformatigen und halbseitigen Fotos eine unmittelbare Anschauung der behandelten Themen. Darunter finden sich Illustrationen, die eine „seriöse" Kunstzeitschrift wahrscheinlich nicht bringen würde, so Aufnahmen vom 8. Surrealisten-Kongreß, aus dem Privatleben jüngerer Maler und Bildhauer, von verschiedenen Phasen einer Dali-Produktion oder von zwei verschiedenen und doch gleichen Bildern (nb., die Konfrontierung, die durch die Bilder von Tàpies und Deppe vorgenommen wird, könnte im gleichen Fall noch durch das Foto eines Keilschrift-Reliefs amüsant ergänzt werden; eine breitere Anwendung der Methode dürfte erstaunliche Ergebnisse zur Entwicklungsgeschichte mancher jüngeren wie älteren Maler und Plastiker beitragen). Den Glossen und Reportagen folgt in jeder Nummer der „Vernissage" eine Seite mit Anzeigen fast aller wichtigen deutschen Galerien, in denen auf die nächsten Ausstellungen hingewiesen wird. Hiermit ist endlich eine Möglichkeit geboten, vor deren Beginn Informationen zu sammeln; man erfährt

hier also im voraus das Notwendige und nicht, wie sonst allgemein üblich, das, was gerade wieder vorüber ist.

Der offen herausgestellten Tendenz von „Nota", die man wegen dieser Offenheit begrüßen wird, steht die latente und zunächst nicht offen zu Tage tretende Tendenz von „Blätter und Bilder" gegenüber. Die Zeitschrift, die Horst Bienek und Hans Platschek herausgeben, eröffnete kürzlich ihren zweiten Jahrgang, so daß sich das Bild, das man bereits vor geraumer Zeit gewann, abrundet und verdichtet. Wie aus dem Vorwort des ersten Heftes hervorging, sollten in lockerer Folge einzelne Maler und Dichter vorgestellt werden, wobei noch Möglichkeit Original-Beiträge vorgesehen waren. Allerdings entstand so schon zu Beginn der Eindruck, man wolle „Originalität" um jeden Preis, auch dann, wenn der „Original-Beitrag" selbst bedeutender Autoren kaum etwas von deren sonstiger Bedeutung erkennen ließ. Immerhin, man las mit Interesse eine Erzählung von Genet oder ein Gedicht von Beckett, die Hommage à Hans Henny Jahnn oder Gedichte von Michaux. Seltsamer berührte dagegen die Auswahl der präsentierten Maler. Wenn im ersten Heft Baumeister und Schumacher mit mehreren Bildern vorgestellt wurden, so war das nur die Anerkennung einer inzwischen allgemein perzipierten Leistung. Dagegen wird man Einspruch erheben, wenn auf gleiche Art und mit gleichem Gewicht andere Arbeiten (wie die der Gruppe „Spur") vorgestellt werden.

Heinz Spielmann

Kreta und das mykenische Hellas

Die Alten nannten das Urvolk im ostmittelmeerischen Raum der Ägäis Pelasger oder Karer; unter ihnen besaß das seefahrende Volk der Insel Kreta eine hochentwickelte Kunst und Kultur, deren Wunderwelt der Engländer Sir Arthur Evans seit 1900 ans Tageslicht zu bringen begann. Was Evans für die kretische, leistete Heinrich Schliemann für die mykenische Kunst, indem er 1876 Mykene, 1884/85 Tiryns ausgrub. Seither hat die archäologische Forschung und Spatentätigkeit unser Wissen um die kretisch-mykenische Welt stark vermehrt, aber noch immer liegt sie in einem seltsamen, phantasieerregenden Zwielicht.

In der verdienstvollen Reihe „Große Kulturen der Frühzeit" (Gustav Kilpper Verlag, Stuttgart) erschien 1956 „Kreta, Mykene, Troja. Die minoische und die homerische Welt" von Professor Dr. Friedrich Matz, dessen substanzreiche, wenn auch wissenschaftlich etwas trockene Darstellung sich auf ein gut gewähltes Abbildungsmaterial auf 114 Tafeln stützt. Anregender als Lektüre ist das Buch „Göttlich aber war Kreta. Das Erlebnis der Ausgrabungen" (Walter Verlag, Olten und Freiburg/Br. 1957), das sich auf Kreta beschränkt.

Der großartige Band „Kreta und das Mykenische Hellas" von Sp. Marinatos, mit den Fotos des Verlegers Max Hirmer (Hirmer Verlag, München 1959) faßt wieder die Insel Kreta und das festländische Mykene zusammen. Marinatos, Ordinarius für Archäologie an der Universität Athen und ehemaliger Generaldirektor der Altertümer Griechenlands, vermittelt in seiner Einführung und seinen Werkerläuterungen das reiche Wissen, das er sich in langer Forscherarbeit auf dem Gebiet der griechischen Vorwelt erworben hat. Über alles Lob erhaben ist der Bildteil; von den über 425 Neuaufnahmen sind 52 farbig reproduziert.

d. n.

Jean Gabus: **Kunst der Wüste.** Ornamente und Zeichen handwerklicher Kunst der Saharavölker. 408 S., 327 Zeichnungen, 22 farb. u. schwarzweiße Bildtafeln. Walter-Verlag, Olten und Freiburg i. Br.

Gabus legt hier als der wohl bedeutendste Kenner dieser Kulturen eine organisch gewachsene, reife wissenschaftliche Arbeit mit vielen Einzelbeispielen und Nachzeichnungen vor. Spezialwissen und Exaktheit kennzeichnen die Sprache dieses Werks, das die Holz-, Leder-, Metallarbeiten und die Webkunst der Mauren, Tuareg und Bororo-Peuhl untersucht. Der vorwiegend graphische Charakter dieser Nomadenkunst wird in solcher Breite und Genauigkeit erstmals entfaltet und schließt an den Bildband „Völker der Wüste" des gleichen Verfassers an. Die Forschungsreisen von 1942—1954 erstreckten sich auf ein Gebiet von 430 000 qkm. Das erklärt den Reichtum und die Vielfalt der Formen und Ornamente, die hier ausgebreitet und interpretiert sind. Gabus wollte in dem Augenblick, da schon die Technik in die Bezirke individuellsten Brauchtums gefahrvoll eindringt, eine „Bestandsaufnahme einer archäologischen Fundstätte" geben. Das ist dem Verfasser, seinem Mitarbeiterstab und dem Verlag, der ihre Ergebnisse drucklegte, verdienstvoll gelungen. Wo immer man dem Themenkreis „Kunst der Wüste" begegnen wird — Gabus' Dokumentarwerk wird für lange die Primärliteratur für die kunsthandwerkliche Seite dieses Kontinents bleiben.

K. G.

Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Helmut Seling. 32.80 DM.
Keysersche Verlagsbuchhandlung, Heidelberg 1959.

Der Jugendstil leitet die Kunst des 20. Jahrhunderts ein. Heute beginnen wir ihn als das zu erkennen, was er wirklich war: eine Reform.

Ernst Michalski wies als erster auf die Rolle des Jugendstils hin. Seine Analyse darf auch heute noch als unübertroffen gelten. Nun hat Helmut Seling ein neues Buch über den Jugendstil herausgebracht, das eine grundlegende Überschau und Materialzusammenfassung darstellt. Kurt Bauch schrieb die Einführung und 15 Bearbeiter teilen sich in den Stoff: Architektur, Möbel, Malerei, Schrift, Buchschmuck, Plakat, Porzellan, Glas, Silber, Schmuck, Bildteppiche, Tapeten, Theaterdekorationen, Künstlerschriften. Einzeluntersuchungen herauszustellen fällt schwer, zumal alle die glänzende wissenschaftliche Schule eines Kurt Bauch verraten, der im wesentlichen als Anreger gilt. Es sei nur der Beitrag über die Malerei von H. H. Hofstätter genannt, der schon in seiner Dissertation nachwies, daß 1888, als der vierzigjährige Gauguin auf den kaum zwanzigjährigen Bernard in Pont-Aven trifft, eine der Schicksalsstunden der modernen Malerei schlug. Freilich — das macht auch die Problematik der Jugendstilbewegung evident — ist die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung eines Künstlers nicht unbedingt identisch mit seinem künstlerischen Rang.

K. F. Ertel

Sammlung Horizont
Arche Verlag, Zürich.

Es ist überaus selten, daß eine Publikationsreihe über Jahre hinweg stets das gleiche Niveau hält. Zu den wenigen, denen man dies nachrühmen kann, zählt die „Sammlung Horizont" des Arche-Verlages. Auch der Produktion dieses Jahres muß man uneingeschränktes Lob zollen. In das stets gleiche Grundschema werden die verschiedenen Monografien mit derart reicher Fantasie eingebaut, daß Langeweile und Einförmigkeit nirgend aufkommen.

Da liegt als Neuerscheinung die Publikation über Marino Marini vor, die in Zusammenarbeit mit dem Bildhauer selbst und mit seiner Schwester — einer in Italien bekannten Schriftstellerin — entstand, also stark autobiografische Züge trägt. Marini hat die Zeichnungen für dieses Bändchen extra geschaffen und auch bei der Auswahl der Dokumente mitgewirkt. Das Erfreuliche: der engagiert-sachliche Ton der Reihe und der dokumentarisch informierende Charakter wird nirgend durchbrochen. Man hält ein sehr persönliches Dokument in Händen, das dennoch objektiv unterrichtet.

Ähnlich eigenwillig ist das Dali-Bändchen gestaltet, das ein Gespräch zwischen Kunstschriftsteller Manuel del Arco und dem Maler widergibt. Es war von Anbeginn bewußt auf biografische Darstellung ausgerichtet. Ein spannendes Florettgefecht, denn del Arco kam durchaus nicht ohne kritische Vorbehalte zu Dali, aber er war gewillt, seine Vorurteile zurückzustellen und das Prinzip des „fair play" walten zu lassen. Das Gespräch ist spannend zu lesen bis zur letzten Zeile, und ich kenne keine einleuchtendere, zugleich rechtfertigende und entlarvende Deutung des Phänomens Dali. Weder wird der spanische Maler geradenwegs verurteilt noch erliegt del Arco der Versuchung, ihn zu glorifizieren. Eine gewisse Nüchternheit bestimmt den Charakter der Fragen, aber gerade diese, zu der das Opfer durch seinen Interviewer auch immer wieder gezwungen wird, bewirkt ein glaubwürdiges, höchst lebendiges Porträt.

In mehr „konventioneller" Weise ist der Band über Vlaminck gestaltet. Marcel Sauvage stellte für ihn Dokumente und Bekenntnisse des greisen „Fauve" zusammen, die nicht ausdrücklich für diese Publikation bestimmt waren. Für die unorthodoxe Haltung der Editoren spricht es, daß man hier einen Künstler zu Wort kommen läßt, der sich bewußt von seinen Anfängen distanziert und der auch seinen Zeitgenossen gegenüber strenge Kritik äußert. Indem man keines der Bändchen auf einen „Generalnenner" zurechttrimmt, indem man auch die „andere Seite" gleichermaßen zu Worte kommen läßt, gewinnt die gesamte Publikation an Überzeugungskraft und an Charakter.

Mit dem „UBU ROI" von Alfred Jarry wird ein Meilenstein der modernen Literatur bewahrt und zugänglich gemacht, der zwar häufig zitiert wird, jedoch nur den Wenigsten tatsächlich bekannt ist. So lebendig der Band mit den Illustrationen von Bonnard, Miró, Picasso, Rouault und anderen bedeutenden Malern der Moderne gestaltet ist, so aufschlußreich die Briefe und Rezensionen über die Entstehung und die Aufführungsgeschichte berichten, hier einzig gibt es einen grundsätzlichen Einwand: In einer solchen Edition (die noch dazu in der polyglotten Schweiz erscheint) müßte man eine zweisprachige Ausgabe erwarten, denn zahlreiche Nuancen des Originals müssen notwendigerweise in der Übersetzung verloren gehen. Gerade aber das Leserpublikum, an das diese Reihe sich wendet, ist an solchen Feinheiten interessiert. Doch auch das Werk in der Übersetzung vorgelegt zu haben, bleibt ein Verdienst des Verlages. In Summa: Eine Reihe, die die Verdienstlichkeit mit hervorragender Gestaltung verbindet.

H. S.

Antike Münzen aus Olbia und Pantikapäum
Fotograf. von M. Hrbas, J. Marco.
Deutscher Text von K. Dittrich. Artia-Verlag, Prag.

Unser Jahrhundert entwickelt einen besonderen Spürsinn für Kleinkunst. Dank einer fortschrittlichen Fotografie kann nun auch der künstlerische Wert bisher wenig beachteter Dinge so herangeholt werden, daß er neu gesehen und erlebt wird. — Die hier veröffentlichten 115 ausgewählten Münzen aus Olbia und Pantikapäum (Schwarzmeergebiet) sind zugleich in originaler und stark vergrößerter Abbildung dargeboten. Ein überraschender Eindruck an Formen und Gestalten. Kultur und Glaube eines antiken Volkes werden de facto lebendig — und das an Gegenständen, die in natura 0,9 cm groß sind. Der instruierende Text, besonders aber die meisterhaften Fotografien runden sich zu einem Werk, welches über das Numismatische hinaus von weitreichendem Interesse sein kann. Vorzüglich ist auch die Ausstattung des Bandes, der in Deutschland vom Verlag Dausien, Hanau am Main, ausgeliefert wird.

K. G.

Hugo Blättler: **Die Keramik in Italien**
Aristide Palombi Editore, Roma.

Das viersprachige Buch (italienisch, englisch, deutsch, französisch) gibt einen ausgezeichneten Überblick über den heutigen Stand der keramischen Kunst in Italien. 180 Seiten drucktechnisch hervorragender Bildwiedergaben zeigen die Vielfalt der Formen, in denen zeitgenössische Künstler, darunter viele, die als Maler bereits international bekannt sind, sich um plastische Bildsprache im keramischen Material bemühen. Mag manches sehr spielerisch erscheinen, bedingt durch die mittelmeerische Lust am zweckfreien Spiel, die meisten Abbildungen beweisen einen ernsten Willen zu neuer Form. Die vielen Hinweise auf Ausstellungen und Fachzeitschriften machen das Buch auch zu einem brauchbaren Nachschlagewerk. fhs.

Carl Georg Heise: **Große Zeichner des XIX. Jahrhunderts**
192 Seiten mit 148 Abbildungen, DM 19,50.
Verlag Gebr. Mann, Berlin 1959.

C. G. Heise versetzt uns in die Werkstatt der Künstler des 19. Jahrhunderts und arbeitet gleichsam mit ihnen. Forscher und Schriftsteller stehen bei ihm in fruchtbarer Wechselwirkung. Darauf beruht die Eindringlichkeit seiner Analysen. Eine solche Darstellung hat bisher gefehlt. Sie öffnet neue und gangbare Wege zur Erschließung des verflossenen Jahrhunderts. K. F. Ertel

Ludwig Goldschneider: **Johannes Vermeer, Gemälde.** Mit Einleitung, Katalog, Signaturen-Tafel, 34 Farbtafeln, 83 einfarbigen Wiedergaben.
Phaidon Verlag, Köln 1958, DM 32,50.

Diese Gesamtausgabe der Gemälde Vermeers zeigt über 100 farbige und einfarbige Bildtafeln, teils als gelungene Wiedergaben der einzelnen Werke, teils als aufschlußreiche Details in Originalgröße.
Johannes Vermeer wurde während des 30jährigen Krieges geboren, einer Zeit der Blüte europäischer Kunst: Rembrandt, Rubens, Velasquez, Bernini, van Dyck, Poussin, Callot erleben die Höhepunkte ihres Schaffens. Der Weg der künstlerischen Entwicklung Vermeers wird von Anfang an von den rationalistischen und realistischen Tendenzen seiner Zeit bestimmt, in der Namen wie Kepler, Galilei, Descartes, Leibniz und Newton die geistige Richtung angeben. Die Kunst Vermeers gelangt zu immer reineren Ergebnissen und offenbart zuletzt ihr rein formales Anliegen, dem Sujet und Gegenstand zum Vorwand und Requisit werden. Hier begegnet der Malerei Vermeers der Geist der modernen Kunst, Vermeers Draperien und Stilleben sind denen Cézannes geistig verwandt, die häufige Darstellung von Musikinstrumenten wird später von den Kubisten wieder aufgenommen und in einen neuen bildnerischen Zusammenhang gebracht. Vermeer wird in unserer Zeit die ihm gebührende Wertschätzung zuteil, nachdem er zu seinen Lebzeiten und 200 Jahre nach seinem frühen Tode der Öffentlichkeit völlig unbekannt geblieben war. Sein Entdecker wurde der französische Kunsthistoriker Bürger-Thoré, der ihm 1866 in der „Gazette des Beaux-Arts" drei illustrierte Aufsätze widmete.
Das vorliegende Buch mit einer Einleitung von Ludwig Goldschneider, dessen Darstellung von Leben und Werk des Künstlers sowie der geistigen Situation jener Zeit vorzüglich ist, stellt eine würdige Dokumentation über einen der größten niederländischen Meister dar. Karin Sellung

Gerard Hoffnung: **„Hoffnungslos!".** Zeichnungen.
Diogenes Verlag, Zürich

Mit einem skurrilen, oft aber auch gewollten Humor gibt hier der Zeichner Situationen des Lebens wieder. Er übertreibt, was das Recht jedes Karikaturisten ist, aber er untertreibt, wenigstens vielfach, das zeichnerische Können. Deshalb „zünden" auch viele seiner Witzzeichnungen nicht. Mag sein, daß Hoffnung, der, gebürtiger Berliner, schon in früher Jugend nach England ging, von der besonderen Eigenart britischen Humors zu stark beeinflußt ist, um international verstanden zu werden. fhs.

Richard Seewald: **Das griechische Inselbuch.** Aufzeichnungen eines Malers
Jakob Hegner Verlag, Köln und Olten, 1958

Satztechnik und Umbruch dieses Buches erreichen eine wirkliche Einheit von Wort und Zeichnung. Es ist kein „Buch mit Illustrationen", sondern ein gezeichnetes Tagebuch, im äußeren Gewand an Ernst Morgenthalers köstliches Pariser Tagebuch erinnernd. Seewald erlebte wandernd und malend die Inseln Poros, Naxos, Korfu und Ithaka, des Odysseus sagenhaftes Reich, in dem er, der Maler, immer wieder die Spuren des „Listenreichen" fand.
Die Zeichnungen bestätigen die klare, saubere, sparsame Linienführung Seewalds, die man an ihm kennt und schätzt.
Der Text weiß gut zu plaudern und farbig zu schildern. Es stört freilich oft, in welch unsachlicher Weise Seewald die abstrakte, überhaupt die moderne Kunst ablehnt. Aber noch mehr verstimmt die Tatsache, daß der Maler seine Ablehnung mit dogmatischen Hinweisen auf seine Katholizität zu unterbauen versucht. Er sieht, und glaubt darin mit der katholischen Lehre übereinzustimmen, in der Moderne den Primat der Magie, einer Magie, die er fürchtet und die angeblich „vom Teufel" kommt. Der Zugang zu diesen „magischen" Bildern glaubt er aus religiösen Gründen sich verbieten zu müssen — und wirbt beim Leser seines „Inselbuches" um gleichen Verzicht. Seewald zieht sich damit ständig selbst enge Grenzen, so weit auch sonst in der Landschaft sein Malerblick gehen mag, wenn er auf den Inseln der Antike begegnet. fhs.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

PREISE

Das Museum Bourdelle, Paris, zeigt vom 1. Juni bis 10. Juli Werke der beiden vorjährigen Preisträger der gleichnamigen Stiftung: Brigitte Meier-Denninghoff, Deutschland, und Shamai Haber, Israel. Der internationale Rang des biennalen Preises in Höhe von 2000 Neu-Franken — diesmal geteilt vergeben — geht aus den Statuten seines Stifters hervor, die zur Förderung der zeitgenössischen Plastik verpflichten. Es jurierte ein Gremium der bedeutendsten Plastiker Europas, darunter der Deutsche Karl Hartung.

Die Oberfinanzdirektion Freiburg i. Br. schreibt zur Erlangung von Entwürfen für künstlerische Wandgestaltung (Material Majolika) in zwei Wirtschaftsgebäuden neuer Kasernen der Bundeswehr einen allgemeinen Wettbewerb aus. Teilnahmeberechtigt sind alle im Land Baden-Württemberg seit mindestens 6 Monaten ansässigen Künstler. Außerdem werden 6 Künstler namentlich aufgefordert.
Folgende Preise werden verteilt:
1. Preis 2500 DM; 2. Preis 1500 DM; 3. Preis 1000 DM; 1. Ankauf 500 DM; 2. Ankauf 500 DM.
Das Preisgericht tritt im Laufe des Oktober zusammen. Einlieferungstermin: 1. Oktober 1960. Unterlagen verschickt gegen eine Schutzgebühr von 10 DM die Landesvermögens- und Bauabteilung der Oberfinanzdirektion Freiburg i. Br., Stefan-Meier-Straße 76, Einzahlung auf Postscheck-Konto 62 380 PSA Karlsruhe mit dem Vermerk: Kap. 0614 Tit. 69 — Wettbewerb. Zahlungsbeleg ist der Anforderung beizufügen. Der Betrag wird bei Einlieferung einer den Wettbewerbsbedingungen entsprechenden Arbeit zurückerstattet.

Der Bildhauer-Preis der Stadt Marseille wurde am 8. März 1960 im Museum Cantini an Michel Guino, Paris, anläßlich der Eröffnung einer internationalen Ausstellung moderner Skulptur vergeben. Die Ausstellung zeigte Werke von: Brancusi, Giacometti, Gonzales, Laurens, Richier, César, Lipchitz, Moore, Pevsner und Zadkine.

Mit dem Berliner Kulturpreis der Jubiläumsstiftung 1948/49 wurden der Maler Julius Bissier und der Bildhauer Waldemar Otto ausgezeichnet.

Sechs Preise zu je tausend Mark wurden zur Eröffnung der „Großen Berliner Kunstausstellung 1960" am Funkturm an die Maler Eilenstein, Kirchberger, Koeppel, Kuhfuss, Winter-Rust und an die Bildhauerin Singer vergeben.

Der Edwin-Scharff-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg in Höhe von 10 000 Mark wurde zu gleichen Teilen an die Maler Grimm und Spars verliehen.

Der mit 5000 Mark dotierte Karl-Ernst-Osthaus-Preis der Stadt Hagen fiel dieses Jahr an den Detmolder Bildhauer Karl Ebbers, der an der Werkkunstschule Münster lehrt. Er erhielt den Preis anläßlich der Eröffnung der 9. Westdeutschen Künstlerbund-Ausstellung.

Die Stadt Freiburg beschloß die Stiftung eines zweijährig zu verteilenden Kunstpreises für Literatur, Musik und Bildende Künste in Höhe von 5000 Mark. Er soll erstmals in diesem Sommer verliehen werden. Oberbürgermeister Dr. Brandel begründete seinen Entschluß gegen heftige Kritik innerhalb des Stadtrates mit der Feststellung, Freiburg sei zwar die 31. Stadt des Bundesgebietes, die einen Kunstpreis verleihe, sie habe aber als kulturelles Zentrum in der Südwestecke Deutschlands die Verpflichtung, etwas für die Gegenwartskunst zu tun.

Der „Deutsche Kunstpreis der Jugend", voriges Jahr erstmals in Baden-Baden verliehen, soll auch dieses Jahr vergeben werden. Der Wettbewerb, von den Städten Stuttgart, Mannheim und Baden-Baden getragen, ist auf Plastik und Grafik begrenzt. Er ist mit der Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle (29. Oktober bis 27. November) verbunden, an die die Wettbewerbsarbeiten einzureichen sind. Der Preis von 10 000 DM kann ungeteilt oder geteilt vergeben werden. Teilnahmebedingung: alle deutschen Künstler im Alter von 25 bis 35 Jahre können bis zu drei Plastiken oder bis zu fünf Grafiken einreichen. Einsendeschluß: 10. Oktober 1960.

ALLGEMEINES

An der XXX. Internationalen Biennale von Venedig, die am 18. Juni eröffnet wird, nehmen außer Italien 32 Länder teil. 25 Länder verfügen über einen eigenen Pavillon, 8 stellen in Räumen des Zentralgebäudes aus, 3 Länder beteiligen sich zum ersten Mal (Peru, Liberia, Island). Zu den 21 vorgemeldeten Ländern kommen hinzu: Ceylon, Israel, Iran, Japan, Vereinigte Arabische Republiken, Rumänien, UdSSR und Venezuela. Folgende Sonderausstellungen werden zusätzlich zu den nationalen Repräsentationen gezeigt:
Italien: Eine Auswahl mit 50 Werken aus dem Gesamtoeuvre des 1959 verstorbenen Malers Birolli. Eine Gedächtnisausstellung mit 50 Werken des 1958 verstorbenen Malers Spazzapan.
USA: Je eine Selektion aus dem Gesamtwerk der Maler Guston, Hofmann, Kline sowie des Plastikers Roszak.
Großbritannien: Sonderausstellungen des Malers Pasmore und des Plastikers Paolozzi.
Frankreich: Eine Retrospektive mit 130 Arbeiten aus dem Schaffen des Pariser Malers Fautrier.
Bundesrepublik Deutschland: Eine Kurt Schwitters-Ausstellung, zusammengestellt von Prof. Dr. Umbro Apollonio und Dr. Werner Schmalenbach.
Die Beteiligung der Deutschen Bundesrepublik an der Biennale besteht im übrigen aus einer Gedächtnisausstellung für Willi Baumeister und aus einer Auswahl von je 10—20 Arbeiten der Maler Karl Schmidt-Rottluff, Julius Bissier, Rupert Stöckl und Ernst Weiers, des Plastikers Emil Cimiotti und des Grafikers Werner Schreib. Für die Selektion verantwortlich zeichnet Dr. H. K. Röthel, Leiter der Münchener Lenbach-Galerie.

Die „Gesellschaft für Akademische Studienreisen E. V.", Heidelberg, veranstaltet zusammen mit dem „Bund deutscher Architekten" im kommenden Oktober eine Flugreise zu Studienzwecken der modernen brasilianischen Architektur und des Städtebaus. Prof. Hoeltje von der Technischen Hochschule in Hannover ist Reiseleiter. Die 18-tägige Reise mit allen Annehmlichkeiten kostet 3980 DM. Auskunft und Anmeldung: Gesellschaft für Akademische Studienreisen E. V., Heidelberg, Philipp-Wolfrum-Weg 4.

Die „Musische Bildungsstätte Remscheid" konnte seit ihrer Gründung (1958) 21 Vier- und Zweiwochen-Grundkurse für Jugendleiter, Heimerzieher, Pädagogen, Wohlfahrtspfleger, Studenten und andere haupt- und ehrenamtliche Erzieherkräfte der Jugendbildung abhalten. Informationen und Prospekte versendet auf Anfrage: Musische Bildungsstätte Remscheid, Remscheid-Küppelstein.

Die Kunstausstellung der diesjährigen Ruhrfestspiele wurde am 2. Juni in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen mit einem Vortrag von Prof. Dr. Reidemeister, Generaldirektor der Ehem. Staatlichen Museen Berlin, eröffnet. Sie zeigt unter dem Titel „Berlin — Ort der Freiheit für die Kunst" Werke von Menzel bis zur Gegenwart.

Ein neues Archiv zur Entlastung wissenschaftlicher Zeitschriften hat die Deutsche Forschungsgemeinschaft bei der Deutschen Bibliothek in Frankfurt a. M. eingerichtet. Jedes nicht druckfinanzierbare umfangreiche Manuskript nimmt das Archiv in Obhut, wenn die jeweilige Redaktion es auszugsweise abdruckt. Die Kurzfassung begleitet der Vermerk, daß das vollständige Manuskript beim Archiv liegt und über den Leihverkehr der öffentlichen wissenschaftlichen Büchereien entliehen werden kann.

„Die Kunst in der modernen Gesellschaft" lautet das Hauptthema des 3. Wiener Europagespräches (21.—25. Juni), das Arthur Koestler mit seinem Vortrag „Der gemeinsame Nenner" einleitet. Zur bildenden Kunst sprechen H. Read, England, über „Die gesellschaftliche Bedeutung der abstrakten Kunst" und A. Aalto, Finnland, über „Die funktionelle Rolle der Architektur in der modernen Gesellschaft". An Diskussionen über Baukunst und Plastik beteiligen sich der österreichische Plastiker Wotruba und Persönlichkeiten aus Deutschland, Frankreich und England. Schlußreferate halten Leo Gabriel, Österreich, über „Lebensstil und Weltgestalt im Spiegel der Kunst", F. Lombardi, Italien, über „Die Psychologie des Wolkenkratzers" und Friedrich Heer, Österreich, über „Kunst und Zukunft — die gesellschaftliche Bedeutung der schöpferischen Phantasie".

Der 7. Internationale Kunstkritiker-Kongreß findet in Verbindung mit der 12. Hauptversammlung der Internationalen Vereinigung der Kunstkritiker vom 6.—13. September 1960 in Warschau und Krakau statt. Die Arbeitssitzungen werden in der Polnischen Akademie der Wissenschaften abgehalten, wo sich auch das Sekretariat des Kongresses befindet. Hauptthemen sind:
1. „Die Moderne Kunst als internationales Phänomen",
2. „Die Moderne Kunst als Ergebnis und Ausdruck vieler Überlieferungen und Richtungen der verschiedenen Völker",
3. „Die Moderne Kunst und ihre Entwicklungsperspektiven bei den verschiedenen Völkern".

Die Stipendiaten der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom für das bis zum 15. September laufende Studienjahr 1960 sind die Maler: Fischer-Roloff (Hannover), Hoehme (Düsseldorf), Kiess (Trossingen), Stein (Würzburg), die Bildhauer: Berger (Frankfurt), Bobek (Berlin), von Borries (Köln), Weber (Stuttgart), als Gäste der Stifterfamilie: der Maler Prof. Mayer-Günther (Kanada) und der Architekt Raths (München), als Ehrengäste: der Maler Prof. Fritsch (Berlin) und Bildhauer Ruwoldt (Hamburg). Schriftsteller und Musiker sind hier nicht aufgezählt.

AUSSTELLUNGEN

Aschaffenburg
Galerie 59, Weißenburger Str. 28: 21. 5.—12. 6. „Prachensky".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 13. 5—20. 6. „Landesausstellung des Künstlerbundes Baden-Württemberg". 30. 6.—31. 7. „Hans Arp".

Berlin
Galerie Meta Nierendorf, B.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 16. 5.—23. 6. „Otto Müller, das grafische Werk".
National-Galerie: Ab 14. 5. „Gabriele Mucchi".
Galerie Schüler: 7. 6.—9. 7. „Abonnements-Ausstellung".

Bochum
Städt. Kunstgalerie, Kortumstr. 147: 11. 6.—7. 8. „Ossip Zadkine".
Galerie Wilm Falazik, Nordring 65: 22. 6.—19. 7. „Robert Freund, Bruno Krell".
Galerie Heymer, Königsallee 18 (am Stadttheater): 13. 6.—31. 6. „Herbert Zangs".

Bonn
Haus der Städt. Kunstsammlungen, Rathausgasse 7: 16. 5.—19. 6. „Jérôme Bessenich".

Braunschweig
Städt. Museum und Galerie Schmücking, Steintorwall 14: Ab 29. 5. „Johnny Friedlaender".
Kunstverein, Haus Salve Hospes: 8. 6.—10. 7. „Deutsche Künstler sehen Europa".

Bremen
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 2. 6. bis 3. 7. „Siegfried Klapper, Malerei und Grafik". 2. 6.—17. 7. Saal III „Rudolf Kügler, Malerei und Grafik".
Galerie Schnoor, Schnoor 39: 29. 5.—20. 6. „Klaus Jürgen-Fischer".
Dr. Sittig, Schubertstraße 7, und die Galerie im Schnoor: 15. 5.—15. 6. „Günter Grass, Grafik und Zeichnungen".

Darmstadt
Kunsthalle am Steubenplatz2 11. 6.—24. 7. „Rot im Bild".

Dresden
Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum: 22. 5.—10. 7. „Walter Arnold, Plastik".
Schloß Pillnitz: 8. 5.—17. 7. „Kunst ist Waffe, Künstlerkollektiv 1957".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, am Hoeschplatz: 15. 5. bis 19. 6. „Frank El Punto".

Düsseldorf
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab 13. 5. „Harold B. Cousins".
Grafisches Kabinett Weber, Grabenstr. 11: 20. 5. bis 30. 6. „Music, Paris".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: Juni „Hans Jaenisch, Bilder und Skulpturen".
Kunstverein in der Kunsthalle: 27. 5.—19. 6. „Lasar Segall, Ölbilder, Plastik, Grafik".
Deutscher Bücherbund, Stgt. Hausbücherei, Tonhallenstr. 10: 10. 6.—10. 7. „Bedra".

Essen
Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 27. 5.—3. 7. „Sonderausstellung, Fünfzig ausgewählte Werke der neuen Malerei aus Museums- und Privatbesitz".

Frankfurt
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13/15: 28. 5.—25.6. „Hedwig Thun, Detmold".
Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestraße 11: 1. 6.—30. 6. „Französische Plakate, Chagall, Picasso, Braque u. a."
Göppinger Galerie, Berliner Str. 27: 29. 5.—26. 6. „Teo Otto, Bühnenbilder und Zeichnungen".
Kulturdezernat der Stadt Frankfurt im Bernusbau des Saalhofes: Ab 24. 5. „Präkolumbische Kunst aus Mexiko und Mittelamerika".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 1.—28. 6. „Wolfgang Germroth, Malerei und Grafik".
Deutscher Bücherbund, Stuttgarter Hausbücherei, Schillerstr. 10: 2.—29. 6. „Martin Schmid, Bilder und Zeichnungen".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 2. 6. bis 10. 7. „Karl Otto Götz, Gemälde und Gouachen".

Freiburg
Kunstverein, Talstr.: 5. 6.—3. 7. „Japanische Kunst".

Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlung, G.-Buer, Horster Str. 5/7: 12. 6.—17. 7. „Otto Eglau und Rudolf Weißauer, Malerei und Grafik".

Hamburg
Kunstverein, Kunsthalle: 28. 5.—3. 7. „Henry Moore".
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 8.—30. 6. „Französische Originalgrafik".
Bücherhalle Winterhude, Wasserturm Stadtpark: 18. 5.—26. 6. „Vier Maler der Neuen Darmstädter Sezession".
Künstlerclub „die insel", Alsterufer 35: 7.—30. 6. „Arie Goral, Ölbilder, Gouachen".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 12. 6.—3. 7. „Cuno Fischer, Gemälde, Hinterglasbilder, Grafik".

Hannover
Galerie Seide, Schwarzer Bär, Deisterstr. 19: Ab 19. 5. „Thomas Grochowiak".
Amerika-Haus: 3. 6.—1. 7. „Indianische Tradition, Kunsthandwerk und neue Malerei".
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 2. 6.—17. 7. „William Scott".

Heidelberg
Kunstverein, Hauptstraße 97: 29. 5.—3. 7. „Hans Fischer-Schuppach, Zeichnungen".
Graphisches Kabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 15. 5.—26. 6. „Gustav Seitz".

Karlsruhe
Deutscher Bücherbund, Stuttgarter Hausbücherei, Kaiserstraße 123/1: 28. 5.—17. 7. „Ernst Wolfhagen, Holzschnitte, Radierungen, Temperabilder".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 17. 6.—21. 7. „Christoph Voll, Bildhauer".

Köln
Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: 2.—30. 6. „Rudolf Englert, Berlin".
Galerie Küppers, an St. Agathe 41: 20. 5—21. 6. „Helmut Lang, Grafik".
Galerie der Spiegel, Richarzstr. 10: Mai/Juni „Anton Heyboer, Horst Antes".

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 27. 5.—27. 6. „Roberto Crippa".

Lindau
Stadtmuseum: Ende Mai bis 26. 6.: „Illustrationen zu Goethes Dichtungen".
Pfingsten bis 3. 7. Rungesaal im Alten Rathaus: „Jahresausstellung des Internationalen Bodenseeclubs".

Lübeck
Overbeck-Gesellschaft: 22. 5.—19. 6. „Bedruckte Seidentücher und Glasketten". 26. 6.—14. 8. „Emil Nolde, Aquarelle".

Mannheim
Kunstverein E. V., im Schloß, Rechter Flügel: 29. 5. bis 26. 6. „Gerhard Hintschich, Ölgemälde aus den Jahren 1956—1960".
Städt. Kunsthalle: 18. 5.—19. 6. „Jean Piaubert, Gemälde und Grafik".

München
Die neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: 2. 5. bis 12. 6. „Wandteppiche aus Frankreich".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 25: 30. 5. bis Anfang Juli „Emil Schumacher, Ölbilder, Gouachen, Grafik".
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. 70, Stuckvilla: Bis Mitte Juni „Theodor Werner, Neue und Ältere Bilder".
Haus der Kunst: 14. 6.—2. 10. „Utrillo — Valadon".
Galerie Wolfgang Gurlitt: Galeriestr. 2 B: Ab 2. 6. „Feininger, Capisani, Gurlitt".
Städt. Galerie Lenbachpalais: Ab 10. 6. „Neue Malerei, Form, Struktur, Bedeutung".

Münster
Freie Künstlergemeinschaft „Schanze", Neue Schanzenräume, Am Berliner Platz: 15. 5.—6. 6. „Mazzotti, Aloys Röhr, Friedr. W. Liel, Heinrich Benteler, Bernhard Bröker, Ernst Hermanns sen., Bernhard Peppinghege". 12. 6.—10. 7. „Archipenko".

Nürnberg
Universa-Haus: 19. 5.—13. 6. „Gruppe 58, Malerei, Grafik, Plastik".
Germanisches National-Museum: Bis Ende August: „Handel und Wandel mit aller Welt".

Recklinghausen
Kunsthalle: 2. 6.—17. 7. „Berlin, Ort der Freiheit für die Kunst".

Reutlingen
Spendhaus: 12. 6.—3. 7. „Ostdeutsche Künstler in Baden-Württemberg".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 25. 6.—30. 7. „Wilhelm Geyer zum 60. Geburtstag".

Schleswig
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf: 12. 6.—7. 8. „Otto Eglau, Kurt Federlin, Lore Levsen-Waldmann".

Siegen
Galerie Ruth Nohl, Kölner Str. 44: 14. 5. bis Ende Juni „Fiebig, Plastiken".

Stuttgart
Galerie Müller, Hohenheimer Str. 7: 28. 5.—30. 6. „Achille Perilli, Gastone Novelli und Cy Twombly".
Kunsthaus Fischinger, Esslinger Str. 20: 10. 6.—2. 7. „Werner Rohland, Gemälde und Zeichnungen".
Stuttgarter Antiquariat, Königstr. 48: 20. 5.—25. 6. „Helmut Siesser".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 3.—26. 6. „K. P. Blau, H. Foerster, G. Gruner, W. Kermer, G. Neisser, I. Röck".
Galerie Lutz & Meyer, Tübingenstr.: 11. 6.—9. 7. „Grieshaber, Bildbriefe und Aquarelle".

Wiesbaden
Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: 21. 5.—21. 6. „Doris Heimann, Gouachen und Zeichnungen".
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 3. 6. bis 30. 6. „Edo Murtic, Drago Trsar, Jugoslawien".

Witten
Märkisches Museum: 29. 5.—19. 6. „Wolf Reuther, Josef Wedewer".

Worpswede
Große Kunstschau: 16. 7.—14. 8. „Peter Gallaus, Fritz Mecking, Edgar Oberschelp, Hans-Helmuth von Rath und Helmut Seegers, Gemälde, Kollagen, Aquarelle".
Moderne Galerie: 11. 6.—7. 7. „Siegfried Kortemeier".

Wuppertal
Der deutsche Bücherbund, Stuttgarter Hausbücherei, W.-Elberfeld, Erholungsstr. 18: 11. 5.—20. 6. „Anne Külzer".
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Morianstr. 14: 27. 5. bis 26. 6. „Jacques Hérold, Paris".

AUSLAND

Amsterdam
Stedelijk Museum: 20. 5.—20. 6. „Carel Visser". Mai/Juni „Pinot Gallizio".

Antwerpen
Hessenhuis, Falconrui 51: 2. 5.—4. 6. „Holländische informelle Gruppe".

Ascona
Galleria d'Arte „La Cittadella", Piazza della Chiesa: 28. 5.—17. 6. „Massimo Cavalli und Pierino Selmoni".

Basel
Kunsthalle: 18. 6.—13. 9. „Meisterwerke griechischer Kunst".
Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 28. 5.—30. 6. „Roberto Crippa, Milano".

Belgrad
Kunsthalle: Juli „Duisburger Sezession".

Den Haag
Internationale Galerij Orez, Javastraat 17: 14. 5. bis 11. 6. „Ficheroux, van Golden, Ton Orth, Hans Verwey".

Gent
Maaltebrugpark: 28. 5.—31. 9. „Getuigenis 60, Moderne Skulpturen".
De Warande, Maaltebrugpark: 8.—30. 6. „Holländische informelle Gruppe".

London
Tate Gallery: 17. 5.—19. 6. „Sickert"
Beaux-Arts-Gallery, Bruton Place: Mai/Juni „Cyril Reason".
Gimpel Fils, 50 South Molton Street: Ab 24. 5. „Julius Bissier".
ICA, 17-18 Dover Street: Juni/Juli „Essays in Movement".

Mailand
Galleria d'Arte del Naviglio, Via Manzoni 45: Ab 24. 5. „René Guiette". 14.—26. 6. „Vera Halles".
Galleria Il Grattacielo, Via Brera 10: Juni „Remo Brindisi".

New York
Staempfli Gallery, 47 East 77 Street: 31. 5.—25. 6. „San Francisco Artists".

Paris
Galerie d'Aubusson, 6, Rue de Grenelle: 27. 5. bis 19. 6. „Tapisseries Coptes".
Galerie Claude Bernard, 5, Rue des Beaux-Arts: Ab 9. 6. „Henri Laurens".
Galerie Jeanne Bucher, 53, Rue de Seine: 6. 5. bis 30. 6. „Hommage à Jeanne Bucher".
Galerie Karl Flinker, 34, Rue du Bac: Bis Ende Juni „Kupka, Gouachen, Aquarelle, Pastelle 1911 bis 1938".
Galerie de France, 3, Rue Faubourg St. Honoré: 17. 5.—16. 6. „Soulages". 17. 6.—11. 7. „Zao Wou-Ki".
Galerie Furstenberg, 4, Rue de Furstenberg: 27. 5. bis 10. 6. „Jean-Jacques Lebel".
Galerie Lambert, 14, Rue St.-Louis-en-l'Ile: 28. 5. bis 20. 6. „Wanda Paklikowska-Winicka".
Galerie Denise René, 124, Rue la Boétie: Ab 13. 5. „Herbin".
Galerie Stadler, 31, Rue de Seine: Juni „Bultman".
Galerie Villand & Calanis, 127, Bd. Hausmann: 17. 5.—10. 7. „Estève".
Galerie Europe, 22, Rue de Seine: Juni/Juli: „Drei Generationen".
Galerie Henri Benezit, 20, Rue de Miromesnil: 10. 6. bis 8. 7. „Charchoune".
Galerie des Quatre Saisons, 59, Rue de Grenelle: 27. 5.—12. 6. „Wemaëre".
Galerie André Schoeller jr., 31, Rue Miromesnil: 9. 6.—1. 7. „Laubiés".
Galerie Jacques Massol, 12, Rue la Boétie: 9. 6. bis 2. 7. „Léon Zack".

St. Gallen
Kunstmuseum: 7. 5.—17. 7. „43 junge Schweizer, Malerei, Plastik und Zeichnungen".

Vence
Galerie Alphonse Chave, 13, Rue Isnard: Ab 28. 5. „Dessin du Moment".

Wien
Galerie St. Stephan, Grünangergasse 1: 29. 5. bis Ende Juni: „Hollegha, Mikl, Prachensky und Rainer, neueste Ölbilder und Grafik".

Zürich
Kunsthaus: Juni „Ausstellung des Pariser Salon de Mai 1960".
Kunstgewerbemuseum: Juni „Mobiles and Stabiles, Alexander Calder".
Helmhaus: Juni „Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung, zusammengestellt von Max Bill".
Graphische Sammlung der ETH: Juni/August „Französische Grafik".
Galerie Chichio Haller: 28. 5.—30. 6. „Maître français comtemporains".
Galerie Lienhard: Juni „Deyrolle".
Galerie Palette: 3.—28. 6. „Charles Rollier".
Kunstsalon Wolfsberg: 31. 5.—19. 6. „Walter Grob, Werner Urfer".

KAFFEE HAG *schont Herz und Nerven, regt an, ohne aufzuregen.*

rene acht
jean revol
georges noel

galerie paul facchetti

ger lataster
zoltan kemeny
joseph sima

17 rue de lille paris

GALERIE
ÄNNE ABELS

KÖLN
Wallrafplatz 3, Tel. 215564

AFRO
APPEL
BURRI
CANONICO
DAHMEN
GAUL
HAJEK
MATHIEU
MORENI
RIOPELLE

Rive Gauche
Galerie R. A. Augustinci
44 rue de Fleurus Paris 6e

Martin Bradley

Juni 1960

IL GRIFO
GALLERIA D'ARTE ATTUALE
TORINO VIA PO 25

2. SALONE "i 4 Soli"

20. MAI BIS 20. JUNI 1960

GALERIE STADLER

51, rue de Seine, Paris 6e

BULTMAN

JUNI

Galerie Europe
22 rue de Seine Paris 6e Odéon 66-75

Drei Generationen:

SISLEY	KLEE	FAUTRIER
RENOIR	LEGER	DUBUFFET
BONNARD	PICASSO	MANESSIER
VUILLARD	MIRO	WOLS

Juni - Juli 1960

---

galerie schnoor
bremen

jürgen-fischer

29. 5 - 20. 6.

---

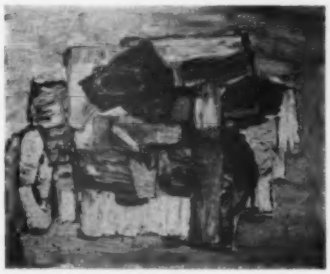
staatliche kunsthalle
baden-baden

HANS ARP

30. 6. - 31. 7. 60

veranstaltet von der gesellschaft der freunde junger kunst

GALERIE DINA VIERNY
36, rue Jacob Paris 6e
LITTRE 23.18



DOUCET
peintures

BRANCUSI
sculptures

GALERIE DE FRANCE

3, Faubourg Saint-Honoré Paris 8e Anjou 69-37

ZAO WOU KI

14. Juni - 11. Juli

LEVEE

12. Juli - 10. August

Unter Vertrag:

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

MATHIEU
MABE DEGOTTEX
GUIETTE G. POMODORO
COMPARD A. POMODORO

253, rue Saint-Honoré
PARIS I — Téléphone Opéra 32-29

Gemälde & Skulpturen

44, BOULEVARD DE WATERLOO
BRUXELLES — Téléphone 11.28.67

Filiale: Interart A.G. · Nüschelerstr. 31 · Zürich · Tél. 251748

EDITION ABSTRACTA

EMILIO VEDOVA

Lithographie aus der Mappe „Presenze 1960" mit 6 Lithographien von Emilio Vedova und Texten von G. C. Argan, Rom und Jean Leymarie, Genf. Auflage: 50 Mappen, wovon 15 für den deutschen Markt bestimmt sind.

Verlangen Sie gratis den NEUEN KATALOG X/4, der auch Originaldruckgraphik von Buchheister, Geiger, Mavignier, Platschek, Saura und Emil Schumacher enthält.

Aus früheren Katalogen ist noch lieferbar: Originaldruckgraphik von Cavael, Dahmen, Jürgen-Fischer, Gaul, Hajek, Harnest, Mack, Platschek, Sandig, Saura, Serpan, Thieler.

JOHANNA SCHIESSEL, EDITION ABSTRACTA

Freiburg/Breisgau, Sebastian-Kneipp-Straße 28

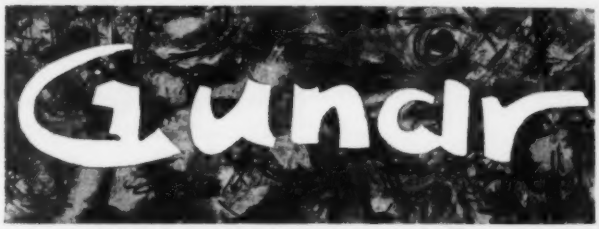
Badischer Kunstverein Karlsruhe

Max Liebermann
Lovis Corinth
Max Slevogt

200 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen

26. 6.-11. 9. 1960
täglich außer montags von 10-17 Uhr

Galerie



düsseldorf, bismarckstr. 88 · tel. 12763 u. 18040
juli: anna g. thorwest · skulpturen

An der
Staatlichen Kunstschule Bremen (Ortskl. S)
ist **sofort** die Stelle des

Leiters der Abteilung Flächengestaltung
– Verg. Gr. III. TO. A –

zu besetzen.

Gesucht wird eine Persönlichkeit mit schöpferischen und pädagogischen Fähigkeiten.

Bewerber sollen Erfahrungen und überdurchschnittliche Leistungen auf den Gebieten der dekorativen Flächengestaltung nachweisen. Daneben sind folgende Gebiete zu bearbeiten: Glasmalerei, Mosaik, Keramik, Tapeten- und Stoffentwurf.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind bis zum **15. 8. 1960** zu richten an die
Senatskommission für das Personalwesen,
Bremen, Domshof 26

galerie seide

malerei		grafik	skulptur
buchheister	mack	drebusch	berger-niestrath
deppe	mavignier	fassbender	fiebig
dorazio	piene	hajek	reich
girke	schwitters	hoehme	tumarkin
grochowiak	sommer	scholz	
helms	tumarkin		
	uecker		

u. a.

außerdem verlag von büchern, zeitschriften, schriften zur kunst
fordern sie bitte den herbstprospekt an
galerie seide hannover schwarzer bär deisterstraße 19 telefon 40429

Es erscheinen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

GÜLTIG SEIT DEM 1. APRIL 1960

Rubrik	Erscheinungsweise	Anzeigenschluß
Stellenangebote	**täglich**	für die Montag- bis Freitag-Ausgaben: am Vortage 11 Uhr für die Samstag-Ausgabe: freitags 8.30 Uhr vorm.
Stellengesuche		
Vertretungen - Angebote	**von Montag bis Freitag**	am Vortage 11 Uhr vormittags
Vertretungen - Gesuche		
Immobilien - Geschäftsverkäufe	**von Montag bis Freitag**	am Vortage 11 Uhr vormittags
Export - Import - Geschäftsverbindungen	**von Montag bis Freitag**	am Vortage 11 Uhr vormittags
Beteiligungen und Geldverkehr	**von Montag bis Freitag**	am Vortage 11 Uhr vormittags
Industriebedarf - Maschinen	**von Montag bis Freitag**	am Vortage 11 Uhr vormittags
Ehewünsche	**Samstag**	Donnerstag, 16 Uhr
Kunsthandel - Antiquitäten	**Samstag**	Donnerstag, 16 Uhr
An- und Verkauf	**Samstag**	Donnerstag, 16 Uhr
Tiermarkt	**Samstag**	Donnerstag, 16 Uhr
Automarkt	**Samstag**	Freitag, 8.30 Uhr vormittags

Diese Übersicht, die Aufschluß darüber gibt, wann die Anzeigenrubriken erscheinen und wann für sie Anzeigenschluß ist, senden wir Ihnen gern kostenlos zu; bitte anfordern.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Frankfurt (Main) 1, Börsenstraße 2, Postschließfach 3463,
Telefon 20171, 20971, Fernschreiber: 04-11181, Telegramme: EFAZET

LES BEAUX-ARTS

Herausgegeben vom
Palais de Beaux-Arts in Brüssel
Erscheint jeden Freitag

LES BEAUX-ARTS

enthält Artikel und Berichte über alle Gebiete künstlerischer und intellektueller Aktivität, wie

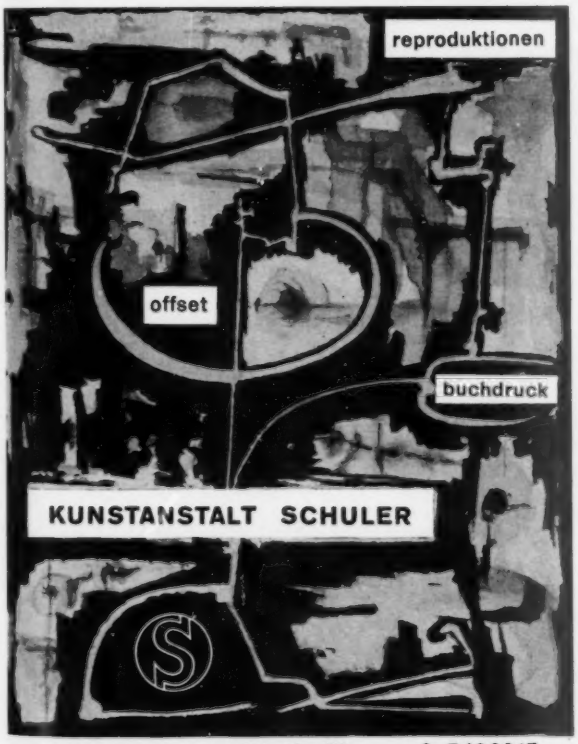
MUSIK LITERATUR KUNSTHANDEL
THEATER FILM BILDENDE KUNSTE

LES BEAUX-ARTS

berichtet außerdem regelmäßig über alle Brüsseler und Pariser Kunstereignisse

Jahresabonnement: bfrs. 510.—

Zu beziehen durch:
LES BEAUX-ARTS, 10 RUE ROYALE, BRUXELLES/BELGIEN



stuttgart · mozartstraße 51 · ruf: 74006/7

la biennale
di venezia

ARTE — CINEMA — MUSICA — TEATRO
Rivista dell'Ente Autonomo
„La Biennale di Venezia"

UMBRO APOLLONIO — Direttore
WLADIMIRO DORIGO — Redattore Capo

Sommario del n. 36—37

PIERRE FRANCASTEL
Il Futurismo e il suo tempo

GIUSEPPE MAZZARIOL
La via dei futuristi italiani

MAURIZIO CALVESI
Il Futurismo e l'avanguardia europea

CARLO BO
L'impresa letteraria del Futurismo

GIUSEPPE SAMONA'
Sant'Elia nel giudizio della critica

CESARE MOLINARI
Osservazioni sui manifesti del teatro futurista

PIERRE SCHAEFFER
La galleria sotto i suoni, ovvero il futuro anteriore

GUIDO ARISTARCO
Teorica futurista e film d'avanguardia

MARIA DRUDI GAMBILLO
Il „Perfido incanto" di Anton Giulio Bragaglia
I futuristi nella critica del tempo

UMBRO APOLLONIO
Occasioni del tempo

Osservatorio

Questo numero, una copia L. 1200.—
Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in nero e a colori

Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)

Direzione, Redazione, Amministrazione:
Ca'Giustinian, Venezia

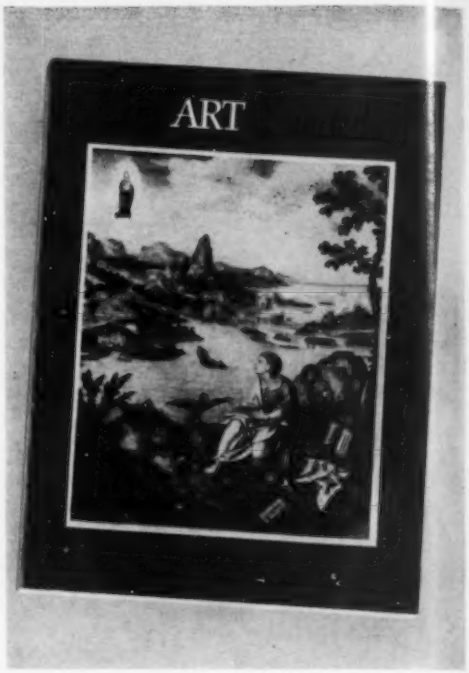
The ART *Quarterly*

THE AMERICAN MAGAZINE of the connoisseurship of art, addressed to collectors, art historians and students of the fine arts; an essential source of authoritative information about the arts in America. A feature of special interest is the checklist of important recent accessions of museums in the United States and Canada, including graphic and decorative arts. This is the only complete and permanent record of museum accessions published in the United States.

Edited by E. P. Richardson and Paul L. Grigaut
Secretary: Marion B. Owen
5200 Woodward Avenue, Detroit 2, Michigan

Price $6.00 per year; $1.50 per copy

Advertising Representative: Peter Magill
115 East 57th Street, New York 22, N.Y.



STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen- Das Papier ist so wert und würdig, daß es sogar die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara

Felix Weißenfeld / G. F. Hartlaub

GESTALT UND GESTALTUNG

Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers

144 Seiten Großformat mit zahlreichen, bisher nicht veröffentlichten Porträtaufnahmen und Bildern, 5 Farbtafeln. Leinen 27,80 DM

Am 26. Juli 1960, 17.30 Uhr bringt das SWF Fernsehen eine Sendung über das Thema dieses Buches von Professor Dr. G. F. Hartlaub

Aus der Rundfunkbesprechung von Fritz Kraus, Südwestfunk (3. 4. 1960)

Nach der Fülle von Interpretationen, welche die Kunst unter religiösen, weltanschaulichen, soziologischen, politischen und ökonomischen Aspekten betrachten, die sich also mehr oder weniger an „Nutzwerten" orientieren, liegt hier eine Untersuchung und ein umfassendes Werk vor, das in zwei selbständigen, sich ergänzenden Arbeiten (von dem Psychiater Weißenfeld und dem Kunsthistoriker Hartlaub) auf den Spuren Nietzsches von den Schöpfungen rückfragt nach ihrem Schöpfer und dessen „dahinter kommandierendem Bedürfnis". Weißenfeld entfaltet dabei eine reiche Skala von Klassifikationen zur konstitutionellen Typisierung des Kunstschaffenden, ohne dabei zu vergessen, daß die lebendigen Menschen sich jeweils dem Typus nur annähern und sogar ins Gegenteil umschlagen können. Er handhabt seine Einleitungsprinzipien mit großer Behutsamkeit. In geradezu idealer Weise wird Weißenfeld ergänzt durch die lebendige Anschaulichkeit der Ausführungen Hartlaubs, der „mit einer ebenso stupenden Fülle von Detailkenntnissen wie einer stets präzisen Fähigkeit der Kombination und der zusammenfassenden Schau dem Selbstbildnerischen in der Kunst nachforscht".

Der Sinn dieser beiden Arbeiten, der durch reichhaltiges Bildmaterial und Farbwiedergaben gestützt wird, ist nicht die Zurückführung der Kunst auf die pure Leiblichkeit ihrer Schöpfer, sondern der Versuch, auf dem Wege über die Ganzheit der Künstlerpersönlichkeit zuletzt jene „Entelechie" sichtbar zu machen, die noch v o r der Scheidung von Leib, Seele und Geist die schöpferische Individualität ausprägt.

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

Raoul Dufy — Galerie Beyeler, Basel

VOM 27. AUGUST BIS 4. SEPTEMBER

SEIT 100 JAHREN

GROSSE WOCHE BADEN-BADEN

PFERDERENNEN IFFEZHEIM